

ANTOINE COMPAGNON

Cele
cinci
paradoxuri
ale
modernității



ANTOINE COMPAGNON

CELE CINCI PARADOXURI ALE MODERNITĂȚII

Traducere și postfață de *Rodica Baconsky*

Editura ECHINOX
Cluj, 1998

Această carte a fost editată cu sprijinul oferit de Comunitatea Franceză din Belgia (Communauté Française de Belgique, Ministère de la Culture et des Affaires Sociales).

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

COMPAGNON, ANTOINE

Cele cinci paradoxuri ale modernității / Antoine Compagnon;

trad. : Rodica Baconsky - Cluj-Napoca : Echinox, 1998

192 p. : il.; 20 cm. - (Colecția Eseu)

Tit. Orig. (fr) : Les cinq paradoxes de la modernité.

ISBN 973-9114-26-1

I. Baconsky, Rodica (trad.)

840(493)-4=590

Lector : Marian Papahagi

Apărut : 1998;

Bun de tipar : 1 noiembrie 1998;

Format : 54 x 84 / 16 coli;

Coli de tipar : 6.

Editura ECHINOX

C.P. 80, OP. 1, 3400 Cluj-Napoca

PREAMBUL

TRADIȚIE MODERNĂ, TRĂDARE MODERNĂ

Dacă se laudă, cu îl cobor.

Dacă se coboară, îl laud.

Și-l contrazic mereu.

Până ce reușește să înțeleagă

Că e un monstru de neînțeles.

PASCAL, *Pensées*.¹

Nimic nu îl mai poate surprinde pe burghez. A văzut tot ce era de văzut. *Modernitatea* a devenit în ochii lui *tradiție*. Ce-l mai descumpănește totuși, când și când, e faptul că *tradiția* se vrea astăzi o culme a *modernității*. Odinioară, alăturarea celor două cuvinte suna a contradicție : o îngemănare de vorbe în genul «vâlvătăii negre» în care arde Fedra sau al «fanalului obscur» care-i servește lui Baudelaire drept termen de comparație pentru ideea de progres. Vreme îndelungată, tot ce ținea de tradițional a fost opus modernului, și cu atât mai mult modernității ori modernismului. Am putea considera astfel *modern* tocmai ceea ce o rupe cu tradiția, iar *tradițional* ceea ce rezistă modernizării. Etimologic, *tradiție* înseamnă transmiterea unui model sau a unei credințe de la o

¹ Blaise PASCAL, *Cugetări. Provinciale. Opere Științifice*. Traducere George Iancu Ghidu. Studiu introductiv Ernest Stere. Note George Iancu Ghidu, Ernest Stere. București, Editura Științifică, 1967, p. 20. (n.t.)

generație la alta și de la un secol la altul : ea înseamnă supunere în fața unei autorități și fidelitate în raport cu o origine. Să vorbești despre o tradiție modernă ar fi deci o absurditate, căci ar presupune o tradiție alcătuită din rupturi. Fără îndoială, toate aceste rupturi apar ca niște noi începuturi, ele imaginează origini situate tot mai profund, dar își pierd repede suflul, iar noile obârșii sunt sortite unor grabnice depășiri. Și cum fiecare generație o rupe cu trecutul, ruptura însăși s-ar constitui ca o tradiție. Dar o tradiție a rupturii n-ar însemna deopotrivă și totodată o negare a tradiției și o negare a rupturii? Tradiția modernă, scria Octavio Paz în *Point de convergence*, este o tradiție care se întoarce împotriva ei însăși, paradoxul anunțând astfel destinul modernității estetice, contradictorie în sine : ea afirmă și neagă totodată arta, ea hotărăște asupra vieții și morții artei, a grandorii și decăderii ei. Asocierea aceasta de contrarii definește modernul ca pe o negare a tradiției și, la fel de imperios, ca pe o tradiție a negației ; ea dezvăluie aporia sau impasul logic care-l caracterizează.

Expresia tradiție modernă e mai puțin paradoxală în limba engleză în care *The Modern Tradition* este formula consacrată ce desemnează, din punct de vedere estetic, perioada istorică de la jumătatea veacului al XIX-lea și care debutează prin procesul academismului. Baudelaire și Flaubert, în literatură, Courbet și Manet, în pictură, ar fi primii moderni, fondatorii noii tradiții, urmați mai apoi de impresioniști și de simbolști, de Cézanne și de Mallarmé, de cubiști și de suprarealiști ș.a.m.d. O carte masivă publicată în America sub acest titlu, pe la mijlocul anilor 1960, prezintă, de la Kant la Sartre și de la Rousseau la Robbe-Grillet, un fel de antologie a clasicilor, o Biblie a religiei moderne. În englezește, *The Modern Tradition* se opune lui *The Classical Tradition*, mai

acceptabilă ca formulă, semnificând transmiterea culturii antice în Occident, de-a lungul epocilor și al vicisitudinilor istoriei. Deși atenuat, paradoxul e totuși prezent și în varianta englezească : dacă tradiția se împacă de minune cu clasicismul, modernul te duce cu gândul la trădare, la o trădare a tradiției și totodată la o neconținută negare a lui însuși.

Cum ar putea fi caracterizată această tradiție contradictorie și autodistructivă care seamănă cu «monstrul de neînțeles» al lui Pascal sau cu acel «heautontimorumenos» al lui Baudelaire? Ea care este deopotrivă «rană și cuțit», «față și palma dată», «brațele rupte și roată», «călău și osândit»². Cuvântul de ordine modern a fost, prin excelență, «producerea noului». În concluzia de la *Salonul din 1845*, Baudelaire își exprima dorința «celebrării noului». «Make it new» va exclama și Ezra Pound. Dacă azi nu mai ofensăm logica invocând tradiția modernă, lucrul acesta se datorează întrucâtva și faptului că am depășit-o, așa cum ne încredințează nenumăratele profeții despre sfârșitul modernității. Am mai putea adăuga că tradiția modernă a practicat «superstiția noului», cum o numea Valéry. Paradoxul reapare însă : ce mai poate dăinui din valoarea autentică a noului în contextul idolatriei moderne care-l silește la o reînnoire epuizantă? Poate ceea ce Nietzsche, stigmatizând modernitatea sub numele de decadență, numea eterna reîntoarcere, adică reîntoarcerea aceluiași care se dă drept altul, - modă sau kitsch? Conformismul nonconformismului constituie cercul vicios al oricărei avangarde. Noul nu este de fapt un concept mai simplu decât modernul ori modernitatea, iar cultul melancolic pe care

² Sintagmele aparțin versiunii românești a poemului *L'Héautontimorouménos* realizate de Ion Pillat, în Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal. Florile răului*. Ediție îngrijită de Geo Dumitrescu. Introducere și cronologie de Vladimir Streinu. București, E.L.U., 1968, pp. 1096-1097. (n.t.)

i-l închina Baudelaire se arată a fi foarte departe de entuziasmul futurist al avangardelor.

Tradiția modernă a început prin nașterea noului ca valoare, căci el nu a fost dintotdeauna o valoare. Până și cuvântul 'naștere' e tulburător; el aparține unui gen aparte al narațiunii istorice și anume genului modern. Istoria modernă se povestește cu privirea ațintită spre deznodământul pe care și-l propune; cum nu-i plac paradoxurile ce scapă intrigii, le rezolvă ori le dizolvă în comentarii critice; ea se scrie pornind de la conceptele îngemănate de tradiție și de ruptură, de evoluție și de revoluție, de imitație și de inovație. Din punct de vedere genealogic și teleologic, narațiunea istorică anticipează dezvoltarea artistică. E «fanalul obscur» al lui Baudelaire:

Mai există o eroare foarte la modă, și de care vreau să mă feresc ca de dracul. - Vreau să spun ideea de progres. Fanalul acesta obscur, plâsmuire a filosofismului actual, brevetat fără nici o garanție din partea Naturii ori a Divinității, felinarul acesta modern învâluie în întuneric toate obiectele cunoașterii; libertatea se destramă, pedeapsa dispare. Cel ce vrea să vadă limpede în istorie trebuie înainte de orice să stingă perfidul felinar.³

Aplicată la artă, ideea de progres este însă o «absurditate gigantică, într-un grotesc ce ajunge la înfricoșător»⁴. Dar cum poți povesti într-alt fel istoria artei? Poți disocia consecuția de consecință? Păstrând paradoxurile? Uitând de ideea de progres, de ideea de dialectică, datorită căreia tradiția modernă s-a mântuit în proprii ei ochi? Dacă expresia tradiție modernă are un sens - un sens paradoxal, istoria tradiției moderne nu poate fi

³ Charles BAUDELAIRE, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*. Antologie, traducere, prefață și note de Radu Toma. București, Meridiane, «Biblioteca de artă», 1992, p. 173. (n.t.)

⁴ *Ibidem*, p. 175. (n.t.)

decât contradictorie și negativă: o poveste care nu duce nicăieri. Să ne imbarcăm totuși în această poveste contradictorie a tradiției moderne sau, dacă vrei, a contradicțiilor tradiției moderne, ceea ce e cam același lucru.

În grădinile vilei Favorita din Lugano, doi turiști schimbau impresii: «- Au impresioniști? - N-au decât niște Goya.» Așa se contruiește, de obicei retrospectiv, istoria picturii, de la Monet încoace, urcând prin Manet până la Goya; punctul ei de plecare e posteritatea, iar logica ei e cea a progresului, o logică bazată pe ceea ce s-a impus și s-a transmis; ea prezintă dialectica impecabilă a succeselor artei moderne. Dar dacă definim modernul ca pe o ruptură - o ruptură irecuperabilă -, istoria aceasta a progreselor nu riscă să ignore tocmai modernitatea unui Goya sau a unui Manet, de pildă?

În loc să inventariem preținse momente de cotitură sau galerii de figuri exemplare, s-ar cuveni de fapt să construim o istorie a tradiției moderne, concepută ca o poveste cu hiatusuri, ca o cronică intermitentă. Căci fața ascunsă a fiecărei modernități este probabil și cea mai semnificativă: e cea alcătuită din aporiile și antinomiile absente din istorisirile canonice. Conștiința contemporană a modernității, calificată îndeobște drept postmodernă, ne îngăduie azi să facem abstracție de logicile evoluționiste care au marcat epoca modernă, iar istoria reziduurilor istoriei pe care o revendica Walter Benjamin nu ar fi de fapt istoria reevaluării unor *minores*, ci aceea a modernității celor mai mari dintre moderni, și ca atare de nedepășit, scăpând deci percepției istoriilor moderne.

Mă voi opri, în cele ce urmează, asupra a cinci paradoxuri ale modernității: superstiția noului, religia viitorului, mania teoretizării, îndemnul la cultură de masă și pasiunea

renegării. Tradiția modernă trece dintr-un impas într-altul, ea se trădează pe sine și trădează modernitatea adevărată, eternă cenușăreasă a celei dintâi. Constatarea mea nu e peiorativă : «mizeria omului se dovedește prin măreția lui, iar măreția se explică prin mizeria sa» spunea Pascal vorbind despre om, adăugând «ești mare dacă știi că ești nenorocit»⁵.

Fiecare dintre cele cinci paradoxuri ale esteticii noului este legat de câte un moment crucial al tradiției moderne, de câte un moment de criză, tradiția modernă constituindu-se astfel ca un ansamblu de contradicții nerezolvate. Cea dintâi criză s-ar situa în 1863, anul *Dejunului pe iarbă* și al *Olympiei* lui Manet, dar ne-am putea-o imagina mai degrabă ca pe o nebuloasă temporală, contemporană cu Baudelaire. Cel de al doilea paradox se va naște la orizontul anului 1913, odată cu colajele lui Braque și ale lui Picasso, cu caligramele lui Apollinaire și cu acele *ready-mades* ale lui Duchamp, cu primele tablouri abstracte ale lui Kandinsky și cu *În căutarea timpului pierdut* al lui Proust. 1924, când apare primul *Manifest al suprarealismului*, poate să-și circumscrie cel de al treilea paradox. Despre cel de al patrulea moment, situabil între începutul războiului rece și 1968, îmi va fi cel mai greu să vorbesc. El corespunde epocii în care m-am format spiritual și care acum mă agasează ori mă deprimă prin activismul ei plin de entuziasme : când răsfoiești azi albumul modernității te învăluie melancolia, aceeași melancolie care-l cuprindea pe Baudelaire la vederca stampelor libertine.

Ne vom întâlni, în sfârșit, cu anii 1980, spațiu al ultimului paradox. Aici mă voi simți mai în largul meu, căci modernitatea lor nu mai este a mea și pe deasupra nu e nici franțuzească : în fața ei nu sunt decât un dublu spectator.

⁵ Blaise PASCAL, *Cugetări. Provinciale. Opera științifică*, ed. cit., pp. 19 și 20. (n.t.)

Condescendența xenofobă cu care francezii, ce se mai cred încă inventatorii modernității, tratează postmodernitatea, ar trebui însă să ne dea de gândit. Scoțându-și viitorul la mezat și nemaifiind în stare să-l înțeleagă altfel decât ca pe un sfârșit al lumii - catastrofă atomică, datoriile lumii a treia, distrugerea stratului de ozon - modernitatea falită a devenit un loc comun, iar revizionismul e în floare : academistii celui de al Doilea Imperiu și pompieristii celei de a Treia Republici stau agățați la Muzeul Orsay alături de cei mai mari artiști. Thomas Couture⁶ își ia astfel revanșa! Postmodernul reprezintă oare vârful de lance al modernismului sau renegarea lui? Cultul viitorului a fost abolit? Ne-am revenit din superstiția noului?

1863-1980. De la Manet la...

⁶ Profesor al lui Manet și Puvis de Chavannes, Thomas Couture (1815-1879) a cunoscut notorietatea ca pictor de compoziții istorice grandilocvente și de portrete, nu întotdeauna lipsite de har. Poziția lui influentă a determinat excluderea nonconformiștilor de la Saloanele oficiale. (n.t.)

1 **PRESTIGIUL NOULUI :** **BERNARD DE CHARTRES, BAUDELAIRE, MANET**

... îngăduit le fie celor noi să îi urască
 pe strămoși ; suntem la noi acasă,
 iar timpul ne aparține!

RIMBAUD, *Lettre à Paul Demeny*,
 15 mai 1871.

Modern, modernitate, modernism : cuvintele nu au același sens în franceză, în engleză, în nemțește ; ele nu trimit la idei clare și precise, la concepte închise. Modernitatea baudelairiană de pildă, despre care vom vorbi ceva mai încolo, poartă în sine propria sa contradicție, rezistența la modernitate. Începând cu romanticii, toți artiștii moderni au căzut pradă, uneori până la sfârșire, unor sentimente contradictorii, iar dacă modernitatea își ia cu ușurință un aer provocator, reversul lui e disperarea. Să nu ne încredem în mirajul unor așa zise soluții și să nu renunțăm la contradicții : calitatea lor este tocmai aceea de a rămâne de nesoluționat ; să ne ferim de tentația de a estompa echivocul constitutiv al noului ca valoare fundamentală a epocii moderne. Minților formate la școala științelor exacte și a logicii geometriei le vine greu să renunțe la deprinderile gândirii matematice, dar lumea formelor simbolice nu se supune aceiași logici, ci cheamă mai curând spiritul de finețe. În universul ei nu

există definiții solide în care toate ambiguitățile să se topească de la sine. În cele ce urmează, îmi propun, mai degrabă, să descurc îțele încurcate ale unor concepte îngemănate și contradictorii : vechi și modern, clasic și romantic, tradiție și originalitate, rutină și noutate, imitație și inovație, evoluție și revoluție, decadență și progres etc. Chiar dacă nu sunt sinonime, ne dăm seama ușor că ele alcătuiesc de fapt, prin suprapunere, o paradigmă. Din această pricină autorii care tratează pertinent modernitatea sunt greu de citit : Benjamin de pildă, ale cărui analize îți scapă ca nisipul printre degete. Intenția mea se mărginește deci la întocmirea unei hărți a modernității «ca epocă a supunerii ființei la *novum*», în inspirata formulare a lui Gianni Vattimo.

După o rapidă genealogie a noului ca valoare, ambivalența primilor moderni, Baudelaire și Manet mai ales, ne va servi drept exemplu pentru primul paradox al modernității. În primăvara lui 1888, Nietzsche imagina, opunându-le, două tipuri de decadenți, sau altfel spus, de moderni :

Se cuvine să facem o distincție între *decadenții* tipici, cei care se simt *necesari* în lucrarea lor de depravare a stilului, și care au astfel pretenția că posedă un gust superior și-ar vrea să le impună celorlalți o lege, frații Goncourt, un Richard Wagner, și *decadenții* fără voia lor, *decadenții* care au conștiința încărcată.

Alături de decadenții plini de ei - aluzia se referea mai degrabă la primele avangarde istorice decât la Wagner sau la frații Goncourt -, Nietzsche nu cita decadenți ori moderni «*fără voia lor*», dar n-ar fi exclus să se fi gândit la Baudelaire.

Conștientizarea

I

«Trebuie să fii cu desăvârșire modern», proclama Rimbaud. Odată cu el se naște și cuvântul de ordine al modernității ca refuz violent al vechiului. Termenul *nou* se repetă în tot cuprinsul faimoasei «scrisori a vizionarului», datată din mai 1871 și scrisă în vâltoarea Comunei din Paris, ca de pildă în pasajul ce exprimă o anumită reținere în legătură cu stilul lui Baudelaire : «... invenția necunoscutului cere imperios forme noi.» Îi e de asemenea cu neputință să nu reia acel ultim vers melancolic din *Călătoria* și cel din urmă al *Florilor răului* din ediția datată 1861,

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!⁷

Constatăm deci cu ușurință că viziunea lui Baudelaire asupra *noului* și cea a lui Rimbaud au prea puțin legătură una cu alta. *Noul baudelairian este disperat* - e sensul însuși al cuvântului *spleen* în franceză -, e smuls din catastrofa, din dezastrul de mâine. «Lumea se va sfârși» : așa începe fragmentul cel mai amplu al jurnalelor sale intime, unul dintre cele mai pesimiste, și în care Benjamin va intui în 1939 o profeție a războiului. Rimbaud, în schimb, îi trasează drept misiune poetului pe aceea de «multiplicator de progres!» E drept că, în pofida acestei făgăduieli inițiale, el se va cufunda curând în «tăcere», atingând dintr-odată limitele din urmă ale artei.

Mă voi întoarce însă mai departe în trecut ca să regăsesc originea, să urmăresc genealogia acestor noțiuni. Dacă substantivul *modernitate*, cu sensul de caracter a ceea ce este modern, apare la Balzac în 1823, înainte de a se identifica de-a

⁷ «Brăzdând Necunoscutul, ce-i nou să mai găsim!» Traducerea aparține lui Șerban Bascovici) în Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal. Florile răului*, ed.cit., p. 1392. (n.t.)

binelea cu Baudelaire, dacă modernism, cu sensul de gust, socotit îndeobște excesiv, pentru ceea ce este modern, apare la Huysmans, în *Salonul din 1879*, adjectivul *modern* este, după Hans Robert Jauss, care i-a urmărit istoria, mult mai vechi; *modernus* își face apariția în latina târzie, la finele secolului al V-lea, derivat din *modo*, «imediat, recent, acum». *Modernus* nu desemnează ceea ce este nou, ci ceea ce este prezent, actual, contemporan cu cel care vorbește. Modernul se deosebește astfel de vechi ori de antic, adică de trecutul revolut al culturii grecești și romane. *Moderni* contra *antiqui* formează opoziția inițială, cea a prezentului împotriva trecutului. În accepția lui Jauss, întreaga istorie a cuvântului și a evoluției sale semantice va sta sub semnul îngustării intervalului de timp care separă prezentul de trecut, altfel spus, al ritmului accelerat al istoriei. Contează mai puțin dacă ritmul acesta e o realitate sau o iluzie, dacă într-adevăr într-o clipă a Timpurilor moderne se petrec sau nu mai multe lucruri decât într-una din Antichitate: importantă e percepția timpului. Eterna reîntoarcere a aceluiași poate și ea să își iutească ritmul: așa se și întâmplă în modă, care nu e nicidecum prea departe de modern.

În momentul apariției sale, cuvântul modern nu are nimic de-a face cu timpul. Distincția dintre vechi și modern nu presupune o dimensiune temporală; între Antichitatea greacă și romană și *hic et nunc*-ul medieval deosebirea e totală, absolută, reprezentând conflictul dintre ideal și actual. În zilele noastre însă - de altminteri Baudelaire constata deja acest fenomen -, modernul se învechește pe loc, el se opune mai puțin clasicului atemporal, cât demodatului, adică lucrului ieșit din modă, modernului de ieri: timpul își grăbește pasul. Iar graba aceasta a început încă de mult. În secolul al V-lea, *modernus* nu conținea încă ideea de timp, pe când în secolul al XII-lea, în vremea a ceea ce numim prima Renaștere, perioada de timp care-i desparte pe

moderni de *antiqui* nu mai este decât de câteva generații: mulți se întreabă de altfel dacă, începând cu secolul al XII-lea, noțiunea nu include deja ideea unui progres de la *antiqui* până la *moderni*, idee intrinsecă a concepțiilor noastre asupra epocii moderne.

O imagine celebră din Evul Mediu pare să prevestească, cel puțin prin polemicile stârnite de interpretarea ei, caracterul paradoxal al conceptului de modern ca negație, inclusiv ca negație de sine, de-a lungul întregii sale istorii. E vorba de o reprezentare a evangheliștilor suiți pe umerii profeților, de pe vitraliile catedralei din Chartres: pe cel din sud de pildă, sfântul Ioan stă pe umerii lui Ezechiel, iar sfântul Marc pe umerii lui Daniel. Din simbol al unității dintre Vechiul și Noul Testament, imaginea a devenit, printr-o confuzie, emblema relației între *antici* și *moderni*. E adevărat că a fost asociată descori unei aserțiuni, unui loc comun formulat în secolul al XII-lea de Bernard de Chartres: «*Nanus positus super humeros gigantis.*» «Suntem ca niște pitici cocoțați pe umerii unor uriași.» Nici imaginea și nici formula nu au, pe cât se pare, nimic comun cu obârșia lor: imaginea evangheliștilor-pitici opuși profeților-uriași nu concordă cu concepția creștină despre raportul dintre cele două Testamente. Dar faptul că receptarea a contopit cele două simbolisme într-un singur loc comun e plin de semnificații. Ambiguitatea care le caracterizează pe amândouă nu e străină de perceperea lor ca sinonime. Ea constă în aceea că, fiind mai mici decât uriașii, piticii urcați pe umerii acestora văd totuși mai departe decât ei. E greu de spus ce latură a raportului dintre moderni și *antici* vroia imaginea să accentueze: sunt oare modernii mai mici ori mai perspicace? Pornind de la acest dualism, putem afirma că această emblema a progresului este totodată o emblema a decadenței. Mai înainte chiar de a fi fost inventat ca atare, progresul e definitiv legat de decadență.

Înainte de a fi asimilată raportului dintre evanghelist și profet, imaginea piticului de pe umerii uriașului nu era probabil decât o viniță școlărească, folosită de grămătici, ca încurajare pentru imitarea modelelor antice. În *De l'expérience* Montaigne o invocă cu un sens total diferit de cel progresist :

Părerile noastre se înghesuie unele peste altele. Cea dintâi stă drept tulpină celei de-a doua. A doua celei de-a treia. Ne cățărăm astfel din treaptă în treaptă. De aici vine că adesea cel cocoțat mai sus are mai multă cinste decât învrednicire ; căci s-a urcat numai de-o schioapă pe umerii celui dinaintea lui.⁸

Am comite deci un anacronism dacă am presupune în imaginea de mai sus existența la acea vreme a unei filosofii a istoriei, care ar conține noțiunea de depășire și credința într-un progres istoric al noului în raport cu vechiul, fie el și ca progres al științei doar. Concepția creștină despre timp nu ne îngăduie o asemenea interpretare. Ea include, fără îndoială, ideea de progres spiritual, dar acesta este un progres tipologic și nu istoric, care constituie legătura dintre Vechiul și Noul Testament ca model al raportării timpului prezent la viața eternă.

Adagiul care armonizează relația catolică a prezentului cu tradiția, adică legătura dintre textele actuale și textele trecutului, cele ale părinților și cele ale doctorilor Bisericii, reprezentând autoritatea, este «*Non nova, sed nove*», «Nu ceva nou, ci din nou», cum spune Vincent de Lérins. Aceasta presupune să vorbești în termeni noi, ferindu-te însă să propui vreo înnoire cât de neînsemnată. Tradiția creștină însăși se definește în acești termeni, căci perfecțiunea s-a aflat la origine, înainte de păcat ; existența ei în viitor este posibilă doar fiindcă

⁸ Michel de MONTAIGNE, *Eseuri*, vol. II. Traducere Mariella Seulescu. Note de Anca Bârsan. București, Editura Științifică, 1971, p. 635. (n.t.)

viitorul nu este conceput ca o continuare a timpului trăit, ci ca un alt timp, cel al veșniciei.

Pentru ca adjectivul *modern* să dobândească sensul nebulos pe care-l are pentru noi, a trebuit să fie inventat progresul, sau altfel spus, așa cum nota Octavio Paz, a trebuit să fie definită o valoare pozitivă a timpului. Un timp care nu e nici ciclic, ca în majoritatea teoriilor antice asupra istoriei, nici tipologic, ca în doctrina creștină și nici negativ, ca la cei mai mulți dintre gânditorii Renașterii, Machiavelli, Bodin și fără îndoială Montaigne. Concepția pozitivă asupra timpului, ca evoluție liniară, cumulativă și cauzală, pleacă de la premisa existenței timpului creștin, ireversibil și finit. Ea îl supune însă unei deschideri înspre un viitor infinit.

Bazată pe legea continuei perfecționări, pusă în evidență în domeniul științelor și tehnicilor, începând cu secolul al XVI-lea, această concepție se va impune, mai apoi, în istorie și mai cu seamă în istoria artei. Astfel, printr-un paradox ce apropie vârstele vieții de cele ale umanității, Francis Bacon răstoarnă relația dintre antici și moderni : față de noi, anticii au reprezentat copilăria raportată la înțelepciunea vârstei înaintate. «Noi suntem anticii» afirmă Descartes, iar Pascal, care preia de la Montaigne imaginea scării umane, nu mai consemnează și scepticismul acestuia :

Ajunși aici, noi putem descoperi lucruri pe care lor le era cu neputință de a le întrezări. Vederile noastre sunt mai largi. Și deși știau tot atât de bine ca și noi tot ce era de observat în natură, totuși ei nu cunoșteau atâta cât cunoaștem noi și nu vedeau atât de departe ca noi.³

³ Blaise PASCAL, *Cugetări. Provinciale. Opera științifică*, ed. cit., pp. 140-141. (n.t.)



Catedrala din Chartres, Sfântul Ion pe umerii lui Ezechiel
și sfântul Marc pe umerii lui Daniel, vitraliu.

negarea modelelor

BERNARD DE CHARTRES, BAUDELAIRE, MANET

Pascal scrie rândurile de mai sus în *Préface sur le Traité du vide*, dovedind astfel că odată cu Renașterea, concepția modernă asupra timpului succesiv, ireversibil și infinit, adoptă ca model progresul științific de tip occidental, care consacră abolirea autorității și triumful rațiunii.

Afirmarea existenței unui anume progres și în domeniul gustului și nu numai în acela al cunoașterii științifice sau filosofice, altfel spus, a superiorității modernilor asupra anticilor în artă și literatură, apare în contextul disputei dintre antici și moderni, la sfârșitul veacului al XVII-lea. Fundamentarea esteticii și eticii clasice, care vedea în cultul și în imitarea Anticilor criteriul unic al frumosului și susținea valoarea atemporală a modelelor antice, e pusă la îndoială. Charles Perrault, în *Parallèle des anciens et des modernes*, și Fontenelle au fost atunci principalii critici ai tradiției și ai autorității. *Tractatus theologico-politicus* al lui Spinoza a reprezentat, pe de altă parte, contestarea cea mai viguroasă a autorității tradiționale, prin susținerea caracterului istoric al Bibliei. Din perspectiva modernilor, anticii le sunt inferiori pentru că sunt primitivi, iar superioritatea modernilor se datorează progresului, cel al științelor și tehnicilor, al societății etc. Literatura și arta urmează, la rândul lor, această dinamică generală : negarea modelelor instituite poate deveni schema dezvoltării estetice.

Posibilitatea unei estetici a noului este, din acel moment, deschisă. Se va spune că ea a existat dintotdeauna și faptul e adevărat, dacă ne referim la o estetică a surprizei și a neprevăzutului, precum cea barocă, dar nu și dacă vorbim despre o estetică a schimbării și a negației. Excentricitatea ori extravaganta, pe care tradiția le-a considerat dintotdeauna ca elemente marginale - blasfemia, satira, parodia care însoțesc pretutindeni alegoria tradițională -, nu sunt totuna cu diversitatea ce se dorește a fi cu adevărat altceva și nu doar un element

transgresiv. «Deoarece Frumosul e *întotdeauna* uimitor, ar fi absurd să presupui că tot ceea ce este uimitor este *întotdeauna* frumos»¹⁰, afirmă Baudelaire, rezumând cel mai bine disputa. Iar propoziția «*întotdeauna frumosul este bizar*»¹¹ nu va genera un cult al bizarului decât cu prețul unei neînțelegeri pe care poetul o prevăzuse și o denunțase.

Printr-o ironie a istoriei, dintre acelea care bântuie de la un capăt la altul tradiția modernă, un argument esențial și explicit al modernilor, îndreptat împotriva imitației, susține că ea nu le e îngăduită decât geniilor, singurele în stare să rivalizeze cu marile nume ale Antichității. Imitându-i pe antici, mediocrii nu reușesc decât să devină ridicoli. Teza modernă pare astfel, de la bun început, marcată de o concesie. De altminteri, cum ar putea să nu te frapeze faptul că imitatorii anticilor sunt marii artiști ai timpului? Quinault, Saint-Évremond, Perrault, Fontenelle pot fi comparați cu Boileau, Racine, La Fontaine, Bossuet? Și totuși e un mod fals de a pune problema, căci pronunțându-se în favoarea genurilor noi, ca opera, povestirea, romanul, și a literaturii de divertisment, modernii aveau dreptate pentru viitor. Și chiar dacă ei înșiși mai credeau într-o perfecțiune atemporală, considerând-o doar inaccesibilă, teza lor despre relativitatea frumosului, gândit în termeni noționali și istorici, a înlocuit tezele antice.

Odată cu afirmarea deplină a progresului, de-a lungul veacului al XVIII-lea, culminând cu *Esquisse d'une histoire des progrès de l'esprit humain* a lui Condorcet, din 1795, terenul devine prielnic pentru apariția cuplului conceptual următor : clasicism și romantism. În mod curios, revendicarea modernă invocă atunci Evul Mediu creștin și romanele cavaleresti, preamărind astfel trecutul național în detrimentul clasicilor greco-

¹⁰ Charles BAUDELAIRE, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, ed. cit., p. 259. (n.t.)

¹¹ *Ibidem*, p. 171. (n.t.)

mod ↔ ant., C. nu mod în ant.

latini. *Romantic* înseamnă, în fapt, «ca în vechile romane»; pentru secolul Luminilor această aluzie e mai întâi peiorativă, pentru ca mai apoi, după un popas în Anglia, cuvântul să revină în Franța, încărcat de un sens nobil care îl distinge de *romanesque* și îl face sinonim cu *modernul* ca expresie a Creștinismului opus Antichității. *Romanticul* potențează *romanescul* cu acea dimensiune melancolică și disperată inseparabilă de credința modernă în progres și de recunoașterea apartenenței noastre la o istorie fără sfârșit, element esențial. Opusă esteticii clasice, a cărei ambiție era aceea de a transcende timpul, estetica romantică - să ne reamintim de acel *mal du siècle* inaugurat de René - se fundamentează pe o relație dureroasă cu timpul, pe conștiința veșniciei istoriei. O asemenea estetică a noului, a începutului perpetuu, nu poate fi gândită însă mai înainte ca Revoluția franceză să o înzestreze cu un model istoric cutremurător.

Ultima etapă care va fixa constelația modernului și a noului așa cum le percepem și astăzi se întinde de la *Stendhal* la *Baudelaire*. Cum am mai spus, în accepția lui Jaus, începând cu Evul Mediu, istoria ideii moderne este cea a îngustării intervalului de timp care separă modernul de antic. Dar pentru clasici, pentru romantici, antic și modern desemnează două opțiuni estetice care nu sunt cu totul reductibile la componenta temporală. În schimb, odată cu nașterea «modernității», distincția între prezent și trecut dispare în efemer. Antiteza dintre gustul clasic și gustul modern nu mai este semnificativă : clasicismul e perceput acum doar ca un romantism de ieri. Aceasta e teza comună multor autori din veacul al XIX-lea, ilustrată printr-o serie de lucrări care se referă în mai mică sau mai mare măsură la «romantismul clasicilor». Se susține ideea că și clasicii au fost, la vremea lor, romantici, iar romanticii de azi sunt clasicii de mâine. Așa cum va scrie Brunetière către sfârșitul secolului, romanticii de azi sunt clasicii de mâine, «la fel cum se

întâmplă cu indivizii cei mai răi, care devin, se spune, tații cei mai buni». Opoziția dintre clasicism și romantism, dintre antic și modern mai constă doar în contrapunerea a două prezenturi, a două momente actuale, ieri și azi, azi și mâine. Această teză se găsește formulată cu claritate de Stendhal în 1823, în *Racine et Shakespeare*. Stendhal definește mai întâi «romanticismul» ca pe «arta de-a prezenta popoarelor acele opere literare care, ținând seama de obiceiurile și credințele lor de azi, le pot dăruia cea mai mare plăcere». Relația artei cu actualitatea e limpede pusă în evidență : este romantic acela care e credincios lumii de azi. De aici și consecința brutală : «Sofocle și Euripide au fost eminamente romantici.» Afirmatie ce nu e bineînțeles decât o vorbă de duh, dar care va face totuși cu puțință existența a ceea ce noi numim modernitate : «Mă încumet să spun că Racine a fost un romantic căci le-a dăruit marchizilor de la curtea lui Ludovic al XIV-lea un tablou al pasiunilor, temperat de simțul demnității supreme pe-atunci la modă.» În sfârșit, o altă observație remarcabilă este aceea că relația dintre artă și actualitate induce o dependență majoră în raport cu istoria : «Cât de departe ne-ar duce amintirea, nicidecum vreun popor nu a suferit, în moravuri și plăceri, o schimbare mai rapidă și mai completă decât aceea dintre anii 1780 și 1823 : și unii mai au pretenția să ne servească și azi același fel de literatură!» Nu ne miră rolul atribuit Revoluției franceze în această încercare de conștientizare. Înaintea lui Baudelaire, Stendhal enumeră toate caracteristicile modernului și chiar anticipează asupra unei dogme tipice avangardelor, pe care nu o regăsim la Baudelaire : frumosul nu e frumos decât în ochii publicului pentru care a fost creat acum, azi. Clasicul nu e un frumos atemporal, ci doar ceea ce a fost frumos ieri, iar astăzi nu mai este. Artă contemporană fiind singura valoare, arta de ieri nu mai e artă. Chiar dacă nu s-a ajuns până aici, acest postulat e înscris în teza lui Stendhal și îl

vom regăsi într-un anume snobism al avangardei sfârșitului de secol : pentru tânăra doamnă de Cambremer din *În căutarea timpului pierdut*, după Wagner, Chopin nu mai e muzică ; după Monet, Manet nu mai e pictură. Actualitatea de astăzi devine clasicismul de mâine, din perspectiva unei definiții pur negative a clasicismului, conceput, scrie Jauss, «ca un triumf obținut odinioară de operele vremurilor trecute, și nu ca o perfecțiune ce se sustrage efectelor timpului». Modernitatea e absorbită neîncetat de clasicism și se prefăce în propria ei antichitate. În acest sens, ea nu se mai construiește în opoziție cu nimic, ci doar cu sine, cea de mâine. Artă se leagă astfel de timpul istoriei și de cel al progresului.

Este vorba să plăci azi. Punând accentul pe schimbare și pe relativitate, pe prezent, Stendhal identifică gustul cu moda. Doctrina lui conține însă în germene elementele evoluției spre avangarde, în viziunea cărora contemporanii nu sunt pregătiți să înțeleagă arta prezentului. Artistul e nevoit să aștepte ca viitorul să-i confirme intențiile și să-i facă dreptate : «Îmi pare, notează Stendhal, că scriitorului îi trebuie cam tot atâta curaj cât unui războinic.» Chiar dacă nu acceptăm confuzia dintre politic și estetic, moștenire din vremea Revoluției franceze, așa cum e și mitul romantic al scriitorului profet, definiția dată de Stendhal artei prezentului anticipează una din contradicțiile fatale ale modernității, atunci când constată că contemporanii cărora această artă li se adresează îi sunt ostili și se consolează cu ideea că viitorul îi va da dreptate.

II

Cel mai perspicace observator al veacului al XIX-lea, Baudelaire, a știut măsura mai bine ca oricine efectele identificării artei cu prezentul, despre care se tot vorbește de la Stendhal încolo.

Adoptând o poziție ambivalentă în raport cu modernitatea, pe care se spune că ar fi născocit-o, el se complăce în această nouă fragilitate a frumosului, dar îi și rezistă, refuzând impasul, decăderea legată de modernizare și de secularizare, pe care le urăște. Modernitatea baudelairiană este, de la bun început, echivocă: ea reacționează împotriva modernizării sociale, a revoluției industriale ș.a.m.d. Modernitatea estetică se definește și ea tot ca negare: e anti-burgheză fiindcă demunță alienarea artistului într-o lume filistină și conformistă în care domnește prostul gust. Revendicarea - ambiguă în raport cu voința aderării la prezent - unei arte autonome și inutile, gratuite și polemice, care să-l scandalizeze pe burghez, își are obârșia în aceeași idee. Modernitatea își proiectează caracterul dual asupra celuilalt, a burghezului, în care «artistul își descoperă și-și definește contrariul», după cum va afirma Valéry: «Acestuia i se cer, de altminteri, proprietăți contradictorii, căci e considerat deopotrivă un sclav al rutinei și un fanatic al progresului.» Destinul modernității e prins în acest dualism, în această duplicitate.

În ochii lui Baudelaire, modernitatea s-a întrupat succesiv în doi artiști diferiți. În Delacroix, mai cu seamă cel din *Salonul din 1846*, în care Baudelaire mai folosește încă vocabularul romantic al lui Stendhal: «Pentru mine, romantismul este cea mai recentă și cea mai modernă expresie a frumosului» sau: «Cine spune romantism spune artă modernă.»¹² Modernitatea înseamnă să iei partea prezentului împotriva trecutului: zăgrăvindu-și propriul ei timp, ea depinde de subiect și se opune în acest fel academismului. Comentând tabloul lui Delacroix, *Dante și Virgiliu*, Baudelaire

¹² Charles BAUDELAIRE, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, ed. cit., p. 82 și 83. (n.t.)

vorbește despre «un adevărat semnal al unei revoluții» și-i atribuie pictorului «ultima expresie a progresului în artă»¹³. Înainte de a fi «depolitizat fizic» de lovitura de stat, Baudelaire mai crede încă în progres și în înlănțuirea de cauze a istoriei. Doctrina progresului își găsește inițial justificarea în determinism și pozitivism, fiind apoi întărită de darwinism: «Suprimați-l pe Delacroix, scrie Baudelaire, și întregul lanț (al istoriei) se sfarmă și cade la pământ.»¹⁴ Delacroix este un moment, o verigă necesară a istoriei artei, a istoriei acelor opere care au fost moderne la vremea lor.

Mai târziu, în *Le Peintre de la vie moderne*, scris între 1859-1860 și publicat în 1863, modernitatea ia chipul lui Constantin Guys: ea devine o concepție complexă, duală, din care încă nu ne-am revenit. Guys e un soi de reporter, de jurnalist, egalul unui fotograf de presă contemporan: fixează evenimentul, țintuiește efemerul, își trimite schițele cotidienele, care le vor transforma în instantanee gravate, ilustrându-și astfel știrile, despre războiul din Crimeea, de pildă. Baudelaire vede în Guys o combinație ideală între clipă și eternitate, între mișcare și formă, între modernitate și memorie. «Plăcerea pe care o încercăm prin reprezentarea prezentului, spune el, ține nu numai de frumusețea care poate îl înveșmăntează, ci și de calitatea sa esențială de prezent.»¹⁵ Modul acesta de a înțelege prezentul ca pe un refuz al dimensiunii istorice și al temporalității se înrudește cu opinia pe care Nietzsche o va exprima în partea a doua a *Considerațiilor inactuale din 1874*. Descoperirea exasperantei înserieri a lucrurilor va sili conștiința istorică a veacului al XIX-lea să reacționeze și să-i dea forma ordonată a unei

¹³ *Ibidem*, p. 91 și 104. (n.t.)

¹⁴ *Ibidem*, p. 104. (n.t.)

¹⁵ *Ibidem*, p. 379. (n.t.)

povestiri. Sensul prezentului, susține Baudelaire, este însă o parte constitutivă a oricărei experiențe artistice. Paradoxul devine evident : expresia «reprezentarea prezentului» care stabilește, după cum nota Paul de Man, o distanță în raport cu prezentul, afirmă totodată instantaneitatea lui. Reprezentarea prezentului, memoria prezentului, mai sunt încă prezent? Baudelaire se vede nevoit, de altminteri, să analizeze în cele ce urmează raporturile artei cu moda, care definesc modernitatea lui Guys :

Caută acel ceva pe care să ne fie îngăduit să-l numim modernitate ; căci nici un alt cuvânt mai bun nu ni se înfățișează spre a exprima ideea despre care e vorba. Tinta sa e de a desprinde din modă ce poate ea conține ca poezie în istorie, să extragă veșnicul din tranzitoriu. [...] Modernitatea e tranzitoriul, trecătorul, contingentul, jumătatea artei, a cărei cealaltă jumătate este veșnicia și imuabilul. [...] Într-un cuvânt, pentru ca orice modernitate să fie demnă de a deveni antichitate, este necesar ca frumusețea misterioasă pe care viața omenească o introduce fără să vrea în ea să fie extrasă.¹⁶

În calitatea ei de seps al prezentului, modernitatea șterge orice legătură cu trecutul, considerat ca o succesiune de modernități singulare, fără vreo relevanță în înțelegerea «caracterului frumuseții prezente». Făcându-te să simți prezentul, imaginația îți cere să uiți trecutul și să participi la actual. Conștiința modernă este conștiința prezentului ca prezent, fără trecut nici viitor : ea nu se raportează decât la veșnicie. Fiindcă refuză comoditatea și fantezmele timpului istoric, ea reprezintă o opțiune eroică. Mișcării perpetue și irezistibile a modernității supusă timpului și devorându-se pe sine, căderii în desuetudine

¹⁶ Ibidem, pp. 389-391. (n.t.)

Paul de Man, mod & decad ci noutăți

a noului ce se reînnoiește fără preget, negând noul de ieri, Baudelaire le va opune eternul sau atemporalul. Nu anticul, nu clasicul, nu romanticul, care s-au golit, rând pe rând, de substanță. Modernitatea presupune recunoașterea naturii duale a frumosului, sau, altfel spus, a naturii duale a omului. X

În aceeași parte a doua a Considerațiilor inactuale, Nietzsche va insista și el asupra maladiei istorice a omului modern, care-l transformă într-un epigon incapabil să creeze cu adevărat ceva nou : în accepția sa, modernitatea și decadența sunt deci sinonime. Ca și Baudelaire, Nietzsche nu întrevede nici în progres și nici în istorie, supuse unei permanente reînnoiri factuale, posibilitatea depășirii modernității sau a ieșirii din decadență. Numai religia și arta - muzica lui Wagner de care nu se despărțise încă - prin forța lor «non-istorică» sau «supra-istorică» fi par în stare să vindece omul de istorie și să-i confere existenței un caracter etern. Refuzând istoria și progresul, Nietzsche împacă modernitatea cu veșnicia, ca singura izbăvire de decadență. Dar și pentru Baudelaire și pentru Nietzsche - iar pentru ultimul Nietzsche arta nu va mai fi o soluție a ieșirii din modernitate -, recunoașterea modernității înseamnă totodată și dezavuarea modernității, în măsura în care, îmbrățișând viața și prezentul, arta încearcă să le sublimeze și să le dea valoare de eternitate. Orașul, mulțimea, cotidianul, care alcătuiesc substanța Florilor răului și a poemelor din Spleenul Parisului, devin poezie, nu atât prin ele însele, cât în numele unei idei care le neagă ca atare și extrage din ele, în jocul imaginar al corespondențelor, substanța înnoitoare a marii arte. X

Alegerea lui Guys ca erou al vieții moderne a stârnit uimire. Ea ilustrează totuși de minune dualitatea modernității baudelairiene, ca și a oricărei adevărate conștiințe a

Idem Considerații

modernității, care presupune, în egală măsură, și o rezistență la modernitate sau în orice caz la modernizare. Baudelaire respinge trecutul ca fiind irelevant pentru înțelegerea prezentului, dar deplânge dispariția unor vremuri de măreție și propagarea materialismului burghez. Guys reprezintă un gen aparte, crochiul de presă, ce va lăsa curând locul fotografiei, cu adevărat modernă, și pe care Baudelaire o disprețuiește; alegându-l pe el, nu fără o umbră de nostalgie, Baudelaire îi ignoră însă pe Courbet și pe Manet, pe care îi cunoaște și care i-au și făcut portretul în ultimele lor tablouri, *Atelierul din 1855* și *Muzică în grădina Tuileries* din 1862. Judecându-i prin prisma admirației sale pentru Delacroix, pretinde că Courbet și Manet au eșuat în pozitivism, pictând doar ceea ce văd, fără un dram de imaginație. Dar dincolo de considerațiile despre Delacroix și Guys, tabloul *Moartea lui Marat* al lui David rămâne de fapt modelul picturii moderne pe care-o îndrăgește Baudelaire, o pictură cu subiect modern:

Toate aceste amănunte sunt istorice și adevărate, ca într-un roman de Balzac; drama e prezentă, trăind în toată jalnica ei grozăvie, și, printr-un straniu tur de forță ce face din acest tablou capodopera lui David și una din marile curiozități ale artei moderne, pânza nu are nimic trivial sau odios. Ce provoacă mirarea în cel mai înalt grad e că poemul acesta neobișnuit e pictat cu o rapiditate extremă, și când te gândești la frumusețea desenului, mintea are de ce să fie uluită. Iată hrana celor puternici și triumful spiritualismului; crud precum natura, tabloul are întregul parfum al idealului.¹⁷

Chiar dacă datează din 1846, textul ne oferă cheia neputinței de mai târziu a lui Baudelaire de a-i înțelege pe Courbet și pe Manet, pictori fără noblețe, cărora le lipsește idealul și

¹⁷ *Ibidem*, p. 70. (n.t.)

spiritualitatea, și ne explică preferința pentru Guys. Baudelaire visează în pictură la un subiect modern tratat într-o manieră academică. De aceea, invocând viteza de execuție, face elogiul genurilor bazate pe improvizație - crochiu, acuarelă, *aqua-forte* -, și nu al unei alte tehnici picturale în ulei, ca de pildă *non-finito*.

Admiră, în fond, la Guys modernitatea subiectelor - femeile, târfele, dandy, societatea din vremea Imperiului ș.a. -, elogiază în el pe pictorul realității moderne și nu realitatea unei picturi moderne. Se cuvine deci să recitim trăsăturile modernității pe care Baudelaire le descoperă în lumea pictată de Guys, referindu-ne de astă dată la tablourile lui Courbet și ale lui Manet: *non-finito*-ul, fragmentarul, absența unității sau a semnificației, reflexul critic. Înțelese ca atare, ele contribuie la risipirea iluziei legate de perspectiva geometrică și la aplatizarea picturii care merge mână în mână cu dispariția sensului.

Iată dar câteva din caracteristicile modernității formulate de Baudelaire în comentariile despre Guys; chiar dacă s-a înșelat asupra persoanei reprezentative pentru artistul modern, trăsăturile amintite conturează o modernitate care nu ține atât de subiecte ori de teme, ci de însăși materia picturii. Rețin patru din ele:

1. *Non-finito*-ul, ce le va fi reproșat tuturor artiștilor legați de tradiția modernă după Courbet și Manet și mai cu seamă impresioniștilor, dar și poemelor în proză ale lui Baudelaire, poemul în proză fiind echivalentul desenului lui Guys. Baudelaire îi găsește explicația în ritmul accelerat al lumii moderne: « ... există însă în viața trivială, în metamorfoza zilnică a lucrurilor exterioare, o mișcare iute ce

impune artistului o egală viteză de execuție.»¹⁸ Lumea modernă se caracterizează și în acest caz prin ceea ce se sustrage culturii de elită : aspectul trivial, popular, urban. Totodată «în oricare punct al execuției, fiecare desen dă îndeajuns impresia că este terminat : dacă vrei îl poți numi schiță, însă o schiță perfectă».¹⁹ Formularea aceasta armonioasă îi restituie artei valoarea ei eternă. Baudelaire respinge ideea unei picturi migăloase, apreciată de juriile Saloanelor și reprezentată, în primul rând, de Ingres și de școala acestuia ; face elogiul acuarelelor lui Boudin, al gravurilor în aqua-forte ale lui Manet, care captează unduirea timpului. Dar nu suflă un cuvânt, vorbind despre *non-finito*, nici despre tehnica picturii cu cuțitul a lui Courbet, nici despre stilul destins al lui Manet.

2. *Fragmentarul* a fost unul dintre elementele constante ale criticii la adresa modernilor. Se spune despre ei că pictează amănunte, impresii. Baudelaire abordează și el acest aspect, vorbind despre arta mnemonică a lui Guys, opusă unei arte după model :

Artistul care are sentimentul perfect al formei, dar care e obișnuit să-și exerseze mai cu seamă memoria și imaginația, se vede atunci asaltat parcă de o haită de amănunte, care cer în cor să li se facă dreptate cu furia unei mulțimi iubitoare de egalitatea absolută. Orice dreptate e atunci inevitabil violată; orice armonie e distrusă, sacrificată ; multe lucruri triviale devin enorme ; multe lucruri mărunte devin uzurpatoare. Cu cât se apleacă artistul cu mai multă imparțialitate asupra amănuntului, cu atât crește mai mult anarhia. De e miop ori presbit, ierarhia și subordonarea dispar.²⁰

¹⁸ *Ibidem*, p. 381. (n.t.)

¹⁹ *Ibidem*, p. 395. (n.t.)

²⁰ *Ibidem*, p. 394. (n.t.)

Contextul în care se înscrie acest comentariu despre detaliu, despre opera definitivă ori fragmentară, e cu certitudine unul politic și social. Cel vizat de subtext este de fapt sufragiul universal, instituit în 1848, căruia i se reproșează că pune accentul pe individualism, că elimină structurile intermediare, contribuind astfel la destrămarea unității organice a corpului social. Pasajul se remarcă și prin faptul că anticipează majoritatea atacurilor ce vor urma, îndreptate împotriva operelor noi, sub pretextul decadenței lor. Hipertrofia și autonomizarea detaliului precum și o viziune tulburătoare vor fi capetele de acuză formulate de un Paul Bourget, de pildă, împotriva impresionistilor și a lui Huysmans, ori de Nietzsche împotriva lui Wagner. Poziția lui Baudelaire nu este însă tocmai limpede : imparțialitatea duce la anarhie ; arta își bate joc, bine înțeles, de egalitate. Omul politic și artistul se înfruntă în el și iar nu prea mai știi de a cui parte ești, dar oricum referința populistă este sortită renegării.

3. *Neînsemnătatea* sau *dispariția sensului* poate fi cu greu despărțită de refuzul unității și totalității organice. *Non-finito*-ul și fragmentarul se întâlnesc tocmai în această lipsă de determinare a sensului : operă nu mai vrea să spună nimic. Să ne amintim de dedicația din *Spleenul Parisului* :

... o mică lucrare despre care nu s-ar putea spune, fără nedreptate, că nu are nici coadă, nici cap, fiindcă totul, dimpotrivă, e în același timp și cap și coadă, alternativ și reciproc [...]. Putem întrerupe unde poftim [...]. Scoate o vertebră de la locul ei, și cele două bucăți ale acestei întortocheate fantezii se vor împreuna fără greutate. Ciopârțește-o în numeroase fragmente, și ai să vezi că fiecare poate să ființeze aparte.²¹

²¹ Charles BAUDELAIRE, *Mici poeme în proză*. Traducere G. Georgescu. Prefață Vladimir Streinu. București, Univers, 1971, p. 11. (n.t.)

Idealul antic al compoziției armonioase, urmând modelul corpului uman, e ridiculizat astfel în beneficiul unei imagini grotești și al unui corp monstruos. De la propoziția lui Baudelaire din 1855 - «*întotdeauna frumosul este bizar*»²² - până la ultima frază din *Nadja* - «Frumusețea va fi CONVULSIVĂ sau nu va mai fi» -, decizia de-a se opri asupra unui sens anume îi revine cititorului, spectatorului, dacă e în stare de așa ceva.

4. *Autonomia*, reflexivitatea sau circularitatea : definiția baudelairiană a modernității, postulând natura duală a frumosului, îi impune artistului o conștiință critică. Roland Barthes numește această componentă esențială a tradiției moderne «autonimie», definind-o ca pe «strabismul neliniștitor al unei operații circulare». E însăși condiția modernității care nu mai recunoaște existența vreunui spațiu exterior artei, a vreunui cod ori subiect, și care trebuie în consecință să-și alcătuiască singură regulile, modelele și criteriile. Opera modernă își elaborează propriul ei mod de întrebuințare ; maniera ei de a fi e inserția, ori, autocritica și autoreferențialitatea, ceea ce Mallarmé numea «faldul» operei și pe care-l opunea platitudinii ziarului. Începând cu Baudelaire, funcția poetică și funcția critică se împletesc inevitabil într-o *self-consciousness* pe care artistul trebuie să o aibă despre arta lui. Să distrugi pictura înseamnă, pornind de la *Atelierul* lui Courbet, să pictezi pictura : autoportretul este genul modern prin excelență.

Odată cu Baudelaire sunt enunțate, fără fanfaronadă de altminteri, aceste trăsături esențiale și paradoxale ale tradiției moderne, căci ele decurg, în ochii poetului, din

²² Charles BAUDELAIRE, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, ed. cit., p. 171. (n.t.)

modernizarea lumii, adică dintr-o decadentă comparabilă cu o progresie înspre sfârșitul lumii. Astfel, chiar dacă îi preferă pe David și pe Guys lui Courbet și Manet, el intuiește acuzele majore pe care deceniile viitoare le vor formula împotriva modernității estetice, percepută ea însăși ca o decadentă, și pentru care va fi făcut răspunzător. Cu rare excepții, Baudelaire nu se numără printre cei care au crezut în progres : el a fost condamnat la modernitate. Paradoxul intim al acesteia constă tocmai în faptul că pasiunea pentru prezent cu care modernitatea se identifică trebuie înțeleasă totodată și ca o pătimire. Nu se poate vorbi încă de o totală dominare a noului. «Închipuiți-vă un artist care, spiritual, ar fi tot timpul în starea convalescentului»²³, scrie Baudelaire făcând portretul artistului modern. Sau închipuiți-vă un copil : «Copilul vede totul ca *noutate* : e beat în permanență.»²⁴ Și în ultimele scrieri ale lui Nietzsche, convalescența sau «filosofia dimineții» va fi singura cale de ieșire din modernitate, și care nu va mai face apel la izbăvirea prin artă sau prin religie. Dimineată, convalescență, beție, paradisuri artificiale, de fapt o nesfârșită convalescență, o copilărie fără viitor. În viziunea lui Baudelaire, modernitatea este nedespărțită de decadentă și de disperare.

Din acest motiv, ea trebuie diferențiată net de estetica inovației și de mania rupturii ce se vor impune în curând. Însistând asupra lipsei de relevanță a trecutului în perceperea prezentului, Baudelaire a fost unul din promotorii «superstiției noului» ; nu vom întâlni însă în textul baudelairian nici o urmă a acestei religii, nici un

²³ *Ibidem*, p. 385. (n.t.)

²⁴ *Idem*.

relig. n. lui n. a. p. t. le non!

PRESTIGIUL NOULUI

semn al unei estetici a schimbării de dragul schimbării, a schimbării brutale, și nici a ceea ce Valéry va numi «noul în sine». Natura duală a frumosului, cu care modernitatea se identifică, înseamnă totodată și în mod necesar rezistența la modernitate. Toate ideile baudelairiene sunt duale.

III

Scandalurile iscate în jurul tablourilor sale l-au îndurerat pe Manet. Primii moderni doreau să placă. Ostilitatea cu care era primit un artist nu constituia încă semnul gloriei sale viitoare, după cum o reușită promptă nu era încă o dovadă de mediocritate. Raporturile lui Manet cu modernitatea dar și cu societatea burgheză sunt ambivalente. Nici o urmă de militantism în favoarea noului ; când i se plânge lui Baudelaire, după *Olympia*, de atacurile a căror țintă este, poetul îi răspunde în 11 mai 1865 : «... sunteți doar primul care afirmați decrepitudinea artei dumneavoastră.» Ambiguitatea acestei fraze trebuie pusă în paralel cu comentariul din 1846 asupra lui Delacroix, echivoc și el : «ultim reprezentant al progresului în artă». Prin decrepitudine Baudelaire înțelege, după câte se pare, să-l cobori pe *a picta* la *a vedea*, să-ți lipsească imaginația, așa cum afirmă în 1859 : «Respectul de sine al artei descresște pe zi ce trece, arta se prosternează în fața realității exterioare, iar pictorul e tot mai înclinat să picteze nu ceea ce visează, ci ceea ce vede.»²⁵ Să ne aducem aminte de cuvintele lui Turner, care vor deveni profesiunea de credință a impresionismului : «Să pictezi ceea ce vezi și nu ceea ce știi.» Limitele înțelegerii picturii lui Courbet și a lui Manet provin la Baudelaire din

²⁵ Ibidem, p. 262. (n.t.)

BERNARD DE CHARTRES, BAUDELAIRE, MANET

neîncrederea în realism, interpretat ca o supunere a picturii la vizibil. Să fi intuit oare, în legătura de sparanghel a lui Manet, traiectoria care duce la monocromiile lui Yves Klein? Am comite totuși un anacronism multiplicând azi afinitățile dintre Baudelaire și Manet ; ne întrebăm însă dacă neînțelegerea dintre ei nu e cumva generată de efectele poziției lor ambigue comune față de nou. Pentru amândoi, noul a fost mai curând o sentință decât o alegere ; mai mult decât la alții, vom putea observa la Manet paradoxurile modernității, evidente în raporturile sale cu trecutul, cu noul, cu cultura populară.

Cele două tablouri ale lui Manet din cauza cărora a izbucnit scandalul au fost *Dejunul pe iarbă* și *Olympia*. După cum ne sugerează Pierre Daix, se poate presupune că lui Baudelaire - în stare să aprecieze la Manet doar inspirația spaniolă, cea care mai putea fi interpretată în termeni de subiect și de pitoresc - nu i-au plăcut prea mult și nu le-a înțeles. Cele două tablouri afirmă însă în mod flagrant că realitatea de care e legat Manet nu e realul temelor, ci realitatea picturii. Nu numai că pictura bazată pe anecdotic îl atrage prea puțin, iar semnificația pânzei nu trebuie căutată în altă parte decât în ea, ci tabloul însuși (lucru mai evident decât la Courbet) este redus la propria lui suprafață, fără perspectivă și fără relief care să dea iluzia de profunzime. Fondul și forma scandalizează deopotrivă și contribuie neîndoios și la neînțelegerea manifestată de Baudelaire.

Dejunul pe iarbă a fost expus în 1863 la Salonul Refuzaților ; e momentul în care *Nașterea lui Venus* a lui Cabanel, frumosul nud academic, cu vâl mitologic, triumfă la Salon înainte de a fi cumpărat de Napoleon al III-lea ; situație similară cu cea de azi de la Muzeul Orsay, unde tabloul lui Cabanel se bucură de mai multă lumină decât cel al lui Manet. *Olympia*, datând din același an, a stârnit o furie și mai și,

expusă fiind la Salonul din 1865. De unde atâta ostilitate? Subiectele tablourilor au fost percepute ca niște provocări. Fiecare dintre ele a fost interpretat ca o glorie a unei prostituate sau a unui model, tip feminin cu reputație îndoielnică, ca și cum pictura și-ar bate joc de ea însăși dezvoltându-și propriile ei convenții! *Dejunul pe iarbă* avea aerul unei glume : două femei goale și doi bărbați îmbrăcați la un picnic, într-un parc. Chiar dacă intenția lui Manet fusese alta, tabloul, ca și multe alte opere moderne, a fost perceput ca atare. Un nud într-un decor modern, o scenă realistă, lipsită de orice pretext alegoric, de orice sens preexistent : publicul nu putea fi decât descumpănit, șocat. Dincolo de această provocare însă, ceea ce ne frapază în mod deosebit astăzi este mai degrabă prezența unor modele clasice din care pictorul s-a inspirat. Dorința lui a fost să picteze «un Giorgione modern», amintind de *Concertul câmpenesc* de la Luvru - atribuit astăzi lui Tițian - și reluând motivul compozițional al grupului alcătuit din cele două Fluvii și o Nimfă dintr-o gravură făcută după un tablou al lui Rafael, *Judecata lui Paris*, des întâlnită prin ateliere.

În plan formal, cele trei componente ale tabloului - peisajul din fundal, grupul central și natura moartă din prim plan - nu se contopesc într-o viziune unitară. Peisajul nu e decât o schiță sau un decor. Modelele pozează în mod vădit în atelier, într-un supărător contrast cu fundalul. Influența japonismului e evidentă : personajele sunt desenate și decupate pe un fond plat ca într-o tapițerie. Lipsește unitatea dintre figuri și peisaj. Așa cum s-a întâmplat și cu alegerea subiectului, e cu neputință să-ți dai seama dacă provocarea e intenționată. Pe de altă parte, natura moartă sare în ochi, amănunt insolent prin precizie și strălucire, în vreme ce restul tabloului e simplificat și colorat. Tratarea academică a nudului subliniază goliciumea

femeilor, mai degrabă despuiate decât goale. Ea presupune profundzime și perspectivă, contrastând astfel cu figurile și fondul fără relief, aplatizate în raport cu planul tabloului. Ca un semn strengăresc din ochi sau ca o glumă nouă, natura moartă pare a fi singurul element din tablou care se conformează verosimilului academic. Chiar și așa s-a spus despre ea că e, de fapt, nerealistă : în coșul cu fructe de pe pânză cireșele se învecinează cu smochinele, deși vin din anotimpuri diferite. Personajele par că se află în spatele unui geam prin care străbate doar privirea neagră a Victorinei, modelul din centrul tabloului, în vreme ce spectatorii se regăsesc în prim planul panerului cu fructe.

Nudul ne apare azi mai puțin indecent sau ipocrit decât cele ale lui Cabanel ori Bouguereau, pictorii adulți ai celui de al Doilea Imperiu. În locul unei alegorii, el ni se înfățișează ca fiind acela al unui model în repaus. Dar prezentarea acestui model de atelier, atât de ostentativ plasat în mijlocul tabloului, ia în derâdere tradiția academică care își propune dimpotrivă să sublimeze realitatea modelului într-un simbolism atemporal. Prezența lumii contemporane e aici flagrantă : nimeni nu se poate îndoi de faptul că Victorine se va îmbrăca de cum va fi terminat de pozat. Demersul tabloului inversează ordinea transunerii academice : Manet parcurge drumul de la ideal la real, de la obiectul mitic la modelul actual, și nu pe acela de la real la ideal. De aici și sentimentul că te afli în fața unei pastişe sau a unui tablou vivant, a unei parodii sau a unei farse, din lumea acestui de al Doilea Imperiu, epocă a prostituției dar care îmbracă statuile din parcurile publice.

Care e semnificația acestui tablou? Ce vrea el să ne spună? Totul sugerează că intenția lui Manet a fost dintre cele mai ambigue. Și-a dorit să realizeze o capodoperă îmbinând arta măștrilor cu mijloacele simplificate. Amestecul de tradiție

și actualitate, de cultură elitistă și referințe triviale, face din *Dejunul pe iarbă* o emblemă a modernității, așa cum se va întâmpla mai târziu cu tabloul lui Picasso, *Domnișoarele din Avignon*. Reunind toate caracteristicile pe care Baudelaire le pretindea operei moderne, până și multă inocență, *Dejunul pe iarbă* ilustrează de minune paradoxul modernității baudelairiene : îmbrățișând prezentul, ea e în mod inevitabil iconoclastă și nouă. Chiar dacă Manet nu caută noul și actualul, el se va afla, fără voia lui, la obârșia acelei fugi în nou care va caracteriza întreaga artă modernă. Să fie aceasta cauza pentru care tabloul lui Manet a fost parodiat de atâtea ori, așa cum el însuși pastişase Renașterea italiană? Sfidările tehnice și insolenta temei au contribuit deopotrivă să facă din el primul tablou modern, cu toate cusururile pe care lucrul acesta le presupune și pe care *Olympia* le va îndrepta în parte.

În *Olympia*, jocul tradiției și al modernității rămâne același dar, fiind mai bine stăpânit, el creează o operă efemeră și totodată eternă. Baudelaire scria : «Vai de cel ce studiază în arta antică altceva decât arta pură, logica, metoda generală! Cufundându-se prea mult în ea, pierde memoria prezentului.»²⁶ Dar tocmai modul în care Manet se joacă cu trecutul pune în evidență «frumusețea misterioasă» care face modernitatea demnă de antichitate. *Olympia* este ultimul dintre marile nuduri din istoria picturii și în același timp un tablou modern, prin subiect și tehnică, prin polemica pe care a provocat-o, iar pisica neagră e parafa acestei modernități. Dintru început, tabloul ne propune o lectură dublă, contradictorie. Cea dintâi, formalistă, pentru care tema nu e pertinentă, a fost inițiată de Zola, care afirma :

Tabloul nu e pentru dumneavoastră decât un simplu pretext de analiză. Aveați nevoie de o femeie goală și ați ales-o pe Olympia, prima venită ; aveați nevoie de pete de lumină, strălucitoare, și ați compus buchetul ; aveați nevoie de pete negre, și ați plasat într-un colț o negresă și o pisică. Ce vor să spună toate acestea? Habar n-avem, nici dumneavoastră, nici eu. Ceea ce știu, e că ați reușit de minune să faceți o operă de pictor, de mare pictor.

Cealaltă lectură, iconografică, pune accentul pe subiect : un model de atelier maimuțărind încă odată pictura măestrilor. Două surse sunt evidente : *Venus din Urbino* al lui Titian și *Maja desnuda* al lui Goya. Compoziția e cea a lui Titian : cotul drept e îndoit, iar mâna stângă, în atitudinea lui *Venus pudica*, ascunde sexul. Modificările frizează însă blasfemia. La Titian, goliciunea e inocentă ; câinele, simbolul fidelității zilnice, servantele și lada de zestre completează alegoria virtuții domestice. Pe când Olympia ne sfidează. Mâna e așezată pe sex, în centrul compoziției și e modelată în relief, în vreme ce restul tabloului e plat : ea arată astfel ceea ce ascunde. Luând locul câinelui, pisica pare o aluzie erotică. Negresa oferă buchetul adus de vreun client.

În raport cu Titian și Goya, Manet introduce tema amorului venal, naturalist și romanesc, într-o tradiție a nudului care, până la Ingres sau Couture, presupunea distanță și convenție. Nudul realist se substituie imaginilor idealizate : modelul e aceeași Victorine, pe care o recunoaștem după picioarele scurte, sâni mici, fața pătrată cu bărbie ascuțită. Fără nici un alibi alegoric și mitologic, o prostituată își așteaptă clientul. Cât despre faimoasa panglică care-i subliniază goliciunea, câtă cerneală n-a mai curs pe seama ei, de la Valéry la Michel Leiris! Să mai adăugăm, ca pe un detaliu sarcastic, papucii Olympiei, devenită *Venus cu pisica*. Succesul tabloului

²⁶ Ibidem, p. 392. (n.t.)

se măsoară și prin copiile sau picturile cărora le-a dat naștere : Cézanne, Picasso, Matisse și-au încercat și ei norocul reluându-l. Ca și *Dejunul pe iarbă*, *Olympia* demonstrează natura polemică și iconoclastă a modernității.

Cele două capodopere ale lui Manet vor pune în chip strălucit în lumină și un ultim paradox al modernității baudelairiene. Așa cum am văzut, această modernitate se referă în mod duplicitar la cultura populară. Divizarea criticii între formalism și iconografie ar putea să rezulte, de altminteri, din raportul echivoc dintre pictura lui Manet și lumea contemporană lui, proiectată pur și simplu, după cum remarcă Thomas Crow, pe modelele marii picturi tradiționale. La urma urmelor, cine altcineva e *Olympia* dacă nu o curtezană pozând în *Venus din Urbino*? Ca și în cazul lui Baudelaire, viața modernă servește la zdruncinarea rutinei artistice, dar țelul urmărit nu pare să fie reconcilierea artei cu viața. Viața modernă este doar un mijloc și nu un scop al artei, pictura vieții moderne constituind doar o etapă necesară în purificarea picturii. Lectura iconografică va pune deci accentul pe mijloace, cea formalistă pe finalitate.

Printr-un demers tipic, Mallarmé avea să găsească soluția dualității lui Manet, scoțând în evidență evoluția pe care aceasta o conținea în germene. Într-un articol din 1876, *Impresioniștii și Edouard Manet*, din care se mai păstrează doar versiunea în limba engleză, el descifrează predestinarea înscrisă în duplicitatea raporturilor modernității cu prezentul. Pictorul, spune el, a început prin a introduce viața pariziană în opera sa ca pe ceva excentric și nou. Dar această preferință a fost tactică și de moment. Mallarmé nu își ascunde satisfacția că dejunurile pe iarbă și prostituatele au dispărut în cele din urmă, lăsând locul unei picturi autonome și severe, o pictură desprinsă de societate și de piață, exploatând formal mutațiile pe care trăirea

modernă le adusese în artă. «*I content myself with reflecting on the clear and durable mirror of painting*»²⁷, îl pune el să spună pe pictorul impresionist, care a cucerit pictura pentru pictură, după primele tentative impure ale lui Manet. Autonomia artei, compromisă provizoriu, a fost în fine redobândită. Tradiția modernă va apela în mod regulat la cultura populară pentru a reînnoi arta, pentru a o purifica de convenții, iar aceasta îi va întări, în cele din urmă, autonomia, împotriva căreia pretindea că ar fi pornit război. Ambivalența raportului cu publicul - căci acesta este cel vizat de oscilația între cultura de masă și cultura de elită - va constitui unul dintre paradoxurile de neîmpăcat ale tradiției moderne. Așa cum replica un artist de avangardă, căruia i se spusese că publicului nu-i plăcea ceea ce face : «E singurul.»

artă pop critică → abstracție
- Păcărea la câmp

²⁷ «Mă mulțumesc cu imaginea reflectată în oglinda luminoasă și trainică a picturii.» În limba engleză în original. (n.t.)

RELIGIA VIITORULUI : AVANGARDELE ȘI NARAȚIUNILE CANONICE

Literatura se ia pe sine drept țintă,
își caută propria ei esență care e dispariția.

Maurice BLANCHOT,
Le livre à venir, 1959.

Ca și Flaubert ori Baudelaire, Courbet și Manet au făcut
vâlvă : în 1857 *Doamnei Bovary* și *Florilor răului* li se intenta
proces, dar nu ne va fi dat să regăsim la nici unul dintre ei acea
trăsătură devenită în ochii noștri caracteristică pentru modernitate
- ca retorică a rupturii și mit al începutului absolut -, trăsătura
care o transformă într-un militantism al viitorului și anume :
conștiința asumării unui rol istoric. Primii moderni nu căutau
noul într-un prezent deschis spre viitor, ducând cu sine legea
propriei sale dispariții, ci în prezent în calitatea sa de prezent.
Deosebirea e capitală. Așa cum afirmam, ei nu credeau în
dogma progresului, a dezvoltării și a depășirii. Nu aveau
încredere nici în timp și nici în istorie și nu sperau să-și ia
vreodată revanșa. Eroismul lor era acela al prezentului și nu al
viitorului, căci ignorau și utopia și mesianismul. Nu se gândeau
că arta de azi va decade mâine în chip necesar, nu negau arta de
ieri, iar pentru ei uitarea nu era totuna cu voința de a șterge

T/12d + Ab

RELIGIA VIITORULUI

definitiv trecutul : se condamnau aşadar pe ei înşişi la renegare, căci credinţa în progres pretinde şi ea, în mod paradoxal, că arta progresistă acceptă faptul că este instantaneu perisabilă şi că în curând va decade.

Pe scurt, primii moderni nu-şi imaginau că ar fi reprezentat o avangardă. Cu toate acestea, confundăm prea adesea modernitatea cu avangarda. Amândouă sunt, fără îndoială, paradoxale, dar nu se confruntă cu aceleaşi dileme. Avangarda nu e numai o modernitate mai radicală şi dogmatică. Dacă modernitatea se identifică cu pasiunea pentru prezent, avangarda presupune o conştiinţă istorică a viitorului şi voinţa de a-ţi depăşi timpul. Dacă paradoxul modernităţii constă în echivoca ei relaţie cu modernizarea, cel al avangardei depinde de conştiinţa ei istorică. Două elemente contradictorii definesc de fapt avangarda : distrugerea şi construcţia, negaţia şi afirmaţia, nihilismul şi futurismul. Ca urmare a acestei antinomii, afirmarea avangardistă a servit adesea doar pentru a legitima voinţa de distrugere, futurismul teoretic constituind un pretext pentru polemică şi subversiune. În replică, revendicarea nihilistă a mascat destule gândiri dogmatice. Substituind acceptării prezentului patosul viitorului, avangarda reactivează, neîndoios, unul dintre paradoxurile latente ale modernităţii : ea face din pretenţia ei la autosuficienţă şi autoafirmare o autodistrugere necesară şi o autonegare.

Modernitatea şi avangarda nu au apărut deodată. La sfârşitul secolului al XIX-lea, când conştiinţa istorică a timpului s-a generalizat, iar spiritul modernităţii dintâi nu a mai fost înţeles, conceptele de modernitate şi decadentă au devenit sinonime în virtutea faptului că reînnoirea permanentă duce la o desuetudine subită. Trecerea de la nou la desuet este astfel instantanee. Devenind istorice, avangardele au conjurat destinul acesta neîndurător, dând mişcarea înfinită spre nou drept o

Ab → art
→ art = present

AVANGARDELE ŞI NARAȚIUNILE CANONICE

depășire critică. Pentru a-şi păstra sensul, pentru a se deosebi de decadentă, reînnoirea trebuie să se identifice cu o traiectorie către esenţa artei, trebuie să fie o reducere şi o purificare. «Poezia nu va mai ritma acţiunea ; ea o va precede», va scrie Rimbaud în 1871. Care a fost aşadar genealogia acestei retorici fatale cu care identificăm modernitatea mai degrabă ca pe o religie a viitorului decât ca pe o identitate cu prezentul? Căci retorica aceasta nu este specifică doar avangardelor. După cum vom vedea, ele o împart cu naraţiunile canonice ale tradiţiei moderne. Rezultatul, şi el paradoxal, constă în faptul că naraţiunile în cauză ignoră adevărata modernitate.

I

Voi urmări diversele transpuneri metaforice ale termenului avangardă de-a lungul secolului al XIX-lea. Sensul propriu al termenului e-militar şi desemnează acea parte a unei armate care merge înaintea corpului principal, înaintea grosului trupelor. Cuvântul intră mai apoi în vocabularul politic şi estetic. Folosirea lui în sens politic se generalizase odată cu revoluţia de la 1848, după cum o dovedeşte personajul caricatural Publicola Masson, din *Comédiens sans le savoir* al lui Balzac (1846), termenul desemnând la aceea epocă şi extrema stângă şi pe cea dreaptă, şi pe progresişti şi pe reacţionari. De aici el a trecut în vocabularul criticii de artă, unde are să sufere o alunecare capitală în metaforă estetică, între 1848 şi 1870, sub cel de al Doilea Imperiu. Să o rezumăm, spunând că arta avangardei a fost mai întâi o artă în slujba progresului social şi nu a devenit decât mai târziu o artă care, din punct de vedere estetic, îşi depăşeşte epoca. Această deplasare de sens trebuie corelată cu autonomia artei de care

aminteam în legătură cu Manet : dacă înainte de 1848 arta avangardistă s-a afirmat ca atare mai cu seamă prin temele ei, cea de după 1870 va fi astfel prin formele sale.

E adevărat că din Renaștere încă, Étienne Pasquier, în *Recherches de la France*, îi califica pe Scève, Bêze și Peletier ca fiind în «avangardă» în raport cu du Bellay și Ronsard. Pasquier descria de altfel evoluția literară ca pe un progres și își intitula un capitol din lucrare : «Despre vechimea și progresul poeziei noastre franceze», dar nici cuvântul *progres* și nici *avangardă* nu implică pentru poeții amintiți conștiința unui rol istoric. În absența unei doctrine a dezvoltării științifice, istorice și sociale, folosirea acestor termeni într-o istorie a poeziei nu poate avea aceleași implicații. La Pasquier, *progres* și *avangardă* nu presupun credința într-un sens al istoriei, iar metafora va dobândi o cu totul altă valoare în secolul al XIX-lea.

În sensul prim de artă angajată, vom regăsi calificativul de *avangardă* la saint-simonieni pentru a desemna misiunea artistului care, împreună cu savantul și industriașul, trebuie să servească drept călăuză mișcării sociale, să fie propagandistul socialismului, așa cum poetul romantic se simțise profet. După cum afirmă un text al lui Saint-Simon din 1825 :

Să ne unim, spuse Artistul tovarășilor săi, Savantul și Industriașul ; dar ca să izbândim, fiecare dintre noi are o sarcină diferită de îndeplinit. Noi artiștii vă vom servi drept *avangardă* : puterea artelor este cu adevărat cea mai directă și cea mai rapidă.

La rândul lor, fourieriștii vor concepe arta tot ca pe un mijloc de propagandă și ca pe un instrument de acțiune.

Or, arta angajată sau socialistă, așa cum s-a mai scris, a fost din punct de vedere estetic cea mai academică și cea mai

Avangardă = fecund

supusă rutinei dintre toate, promovând chiar acest principiu, mereu actual din momentul în care, prin anii 1920, în Uniunea Sovietică avangardele constructiviste au căzut în dizgrație, iar realismul socialist a triumfat. În *Mon coeur mis à nu*, Baudelaire înfiera deja «metaforele militare», îndrăgite de francezi, între care «literatură militantă», «presă militantă», «poeți luptători» și «literații de avangardă». «Acest obicei [...] denotă spirite [...] făcute pentru disciplină, adică spirite conformiste.»²⁸ Artă de avangardă nu s-a aflat niciodată în avangarda artei. Acesta este și sensul modificării metaforei după 1848, având ca rezultat ostilitatea de care s-au izbit toți artiștii novatori ai veacului al XIX-lea. În loc să se pună în slujba politicilor revoluționare, artiștii din avangardă au optat pentru puterea revoluționară a artei însăși, cuvântul de ordine al lui Lautréamont, reluat de suprarrealiști - «poezia va fi făcută de toți nu de unul singur»²⁹ -, marcând finalul acestei revoluții. Generalizând folosirea vocabularului politic în artă, avangardele dau impresia că ar fi divizate între anarhism și autoritarism, iar Baudelaire intuise de fapt inevitabila dilemă căreia ele aveau să-i facă față, aceea a nonconformismului și conformismului.

Așa cum am mai spus-o, Courbet și Manet, Flaubert și Baudelaire s-au dorit a fi ai timpului lor. Nu le-a trecut nicicând prin minte că scandalul pe care îl stârniseră s-ar fi putut datora faptului că-și depășiseră contemporanii. S-au războit, de pildă, cu conformismul instituțiilor și al academiilor, de care și-ar fi

²⁸ Charles BAUDELAIRE, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*. Traducere și note de Liliana Țopa. Studiu introductiv de George Bălan. București, ELU, 1968, p. 308. (n.t.)

²⁹ Textul original al citatului : «La poésie doit être faite par tous. Non par un.» în LAUTRÉAMONT, *Oeuvres complètes*. Texte établi par Maurice Saillet. Paris, C.G.F., col. «Livres de poche», 1963, p. 409. (n.t.)

dorit din răspuțeri să fie recunoscuți : Salonul oficial pentru Manet, Academia Franceză pentru Baudelaire. Conflictul era perceput ca o înfruntare între două estetici, realismul și neoclasicismul, impresionismul și academismul, dar nici măcar impresionistii ~~nu~~ aveau sentimentul că istoricește își depășesc adversarii. Primii care și-au dorit să fie în avangardă, dacă judecăm practica lor artistică în termenii unei politici a artei, au fost de fapt neoimpresioniștii, situați politic la stânga. Promotorul lor a fost criticul Félix Fénéon care a și inventat termenul de *neoimpresionism*. În articolul consacrat celei de a opta expoziții impresioniste din 1886, unde a fost expus tabloul *O duminică la Grande Jatte* al lui Seurat, alături de pânzele lui Signac și ale lui Pissaro, el îi situează pe acești artiști «în avangarda impresionismului» și trimite, într-o notă, la o carte recentă în care Théodore Duret, prieten cu Manet, și-a strâns articolele scrise începând cu 1870, sub titlul sugestiv *Critique d'avant-garde*. Critica și obiectul ei aparțin de la bun început avangardismului, căci punctul de vedere critic, încorporat actului artistic, este cel care-i conferă un sens cuvântului *avangardă*. Neoimpresioniștii, prin Seurat și Signac, se consideră o avangardă a impresionismului, se doresc revoluționari în politică și în pictură și socotesc că la baza tuturor practicilor lor stă aceeași teorie științifică. Astfel, în 1890, Charles Henry va începe instruirea locuitorilor din cartierul Saint-Antoine în teoriile neoimpresioniste asupra culorii.

Se cuvin menționate, deci, două avangarde : una politică și alta estetică sau, mai exact, cea a artiștilor în slujba revoluției politice, în sens saint-simonian sau fourierist, și cea a artiștilor atașați doar ideii de revoluție estetică. Dintre aceste două avangarde, una vrea, de fapt, să folosească arta pentru a schimba lumea, iar cealaltă să schimbe arta, socotind că lumea

o va urma. Renato Poggioli, care le opune în acești termeni, consideră că ele nu s-au întâlnit sau n-au coincis decât într-o perioadă scurtă, după 1871 și Comuna din Paris, începând cu Rimbaud, întrupare exemplară a acestei alianțe, și până la simbolism și naturalism. Mai puțin marcate de anarhism, și deci mai politice la modul propriu, începuturile neoimpresionismului par semnificative în acest sens. Ele coincid într-adevăr cu un moment în care termenii de *avangardă*, *modernitate* și *decadență* sunt cvasisinonimi în literatură, ca de pildă în revista *Le Décadent* fondată în 1886. Din momentul în care fondatorul revistei, Anatole Baju, a imprimat decadentismului o linie politică recunoscută, prezentându-se drept candidat socialist la alegerile legislative din 1889, simbolismul și-a reluat mesajul anticonformist pe un plan strict literar, iar termenul *decadent* și-a pierdut repede sensul revoluționar.

În paralel, atunci când Signac, sub pseudonimul un «tovarăș impresionist», justifică politic arta lui Seurat, într-un articol din 1891, publicat în *La Révolte*, ziar anarhist, deplasarea sensului termenului de *avangardă* înspre formalismul estetic este evidentă, în ciuda convingerilor revoluționare ale autorului. Primele subiecte neoimpresioniste, scrie Signac, erau luate din viața cișadină, industrială, ori din distracțiile populare ; ele erau mărturia conflictului social care-i opunea pe muncitori capitalului. Adevărata inovație neoimpresionistă nu rezidă însă în analiza socială a modului capitalist de petrecere a timpului liber, ci în estetica formelor descoperite prin mijlocirea acestor teme. Așa după cum notează Thomas Crow, «descătușarea sensibilității avangardei se va prezenta ca un exemplu implicit de virtualități revoluționare, iar artistul își va îndeplini cu eficacitate rolul concentrându-se asupra exigențelor autonome ale mijloacelor sale de expresie.»

Textul lui Signac este exemplar pentru definirea unei estetici avangardiste care se dorește revoluționară în sine și nu prin tematica abordată și care are pretenția că aduce atingere edificiului social prin propria-i practică formală. Pornind de aici, căutarea formală dobândește reputația de a fi revoluționară prin esența ei.

De la sensul militar la cel estetic, termenul de avangardă, în accepția sa de anticipație, a trecut de la o valoare spațială la o valoare temporală. Regăsim pe deplin realizat în această schimbare fundamentală ceea ce Stendhal prevestise în 1823, și căruia Baudelaire, postulând un aspect etern al frumosului alături de caracterul lui efemer, încercase să-i reziste; arta nu va mai numi de aici înainte decât în termeni istorici. După impresionism, întreg vocabularul criticii de artă devine temporal. Arta se agață cu disperare de viitor, nu mai încearcă să adere la prezent ci doar să-l anticipeze pentru a se înscrie în viitor. Nu e nevoie să o rupi doar cu trecutul, ci trebuie să faci *tabula rasa* din prezentul însuși dacă nu vrei să fii depășit chiar înainte de a te manifesta. Arta e nevoită să se agațe deci de un model evolutiv, cel al filosofiei hegeliene sau al evoluționismului darwinian și să-i confunde pe cei ce supraviețuiesc și se adaptează cu cei mai buni.

După 1870, ca o consecință a acestei evoluții, reușita artistului devine suspectă: «Toți marii creatori s-au întâlnit la începutul carierei lor cu o rezistență tenace - regulă absolută care nu admite excepții», afirmă Zola în *Salonul din 1879*. La rândul lui, Duret stabilește o relație între existența progresului în artă și «nesfârșita persecuție suferită de artiștii cu adevărat originali și creatori ai acestui secol». Nu voi insista asupra mitului acestei ecuații politico-estetice: tablourile

impresioniștilor s-au vândut destul de repede mai scump decât cele ale academiștilor, iar în vreme ce presa îi trata drept comunarzi, negustorul lor, Durand-Ruel, era legitimist și-l susținea public pe contele de Chambord. Constatând că mulți artiști novatori au fost reacționari în politică, nu am putea susține la fel de bine existența unei inversiuni estetico-politice, începând cu Revoluția franceză? Stendhal nu declara oare, în primele rânduri ale *Salonului din 1824*: «Opiniile mele, în pictură, sunt cele ale extremei-stângi», precizând însă cu grijă că era vorba doar de opiniile sale asupra picturii? Cât despre ideile lui politice, spunea el, erau mai degrabă de «centru stânga, ca și cele ale imensei majorități». Să fim atenți însă și să nu ne mulțumim cu o simplă răsturnare de termeni. Cele două ecuații sunt la fel de absurde căci, pornind de la Baudelaire, nu ne mai e îngăduit să admitem separarea celor două domenii.

Anii 1880, ai neoimpresionismului în pictură, decadentismului, simbolismului și naturalismului în literatură, consemnează astfel legătura fatală a artei cu timpul, a artei cu istoria, deplasarea negării tradiției înspre o tradiție a negației, înspre ceea ce poate fi numit un academism al inovației pe care avangardele succesive îl vor denunța, înainte de a i se supune. Or, deplasarea sensului avangardei - mai întâi în slujba progresului, apoi futuristă în sine - corespunde momentului în care inovația formală devine principiul explicației critice, cum o ilustrează de altminteri și titlul lucrării lui Duret. Tot de atunci, istoricii împărtășesc aceeași doctrină a progresului și a dezvoltării dialectice a formelor ca și avangardele. Narațiunea canonică a tradiției moderne care urmează e legată, ca orice dogmă, de limba de lemn: istorismul genetic, ale cărui

Conștința scriit
scriit = scriit de unde Apollinaire - cubism
(Bd, 700) RELIGIA VIITORULUI

exemple le vom examina mai târziu, permite exorcizarea conștiinței moderne a timpului și reconcilierea tendințelor contradictorii ale avangardei, către afirmare și negare, libertate și autoritate, nihilism și futurism. Dar a elimina dilema avangardelor revine la a reduce istoria la o tautologie.

II

În viziunea acestei noi dogmatici a sfârșitului veacului al XIX-lea, tradiția modernă apare ca o poveste a purificării artei, a reducerii sale la esențial. Acesta este și sensul în care va fi deseori descrisă trecerea de la o generație la alta, de la un artist la altul, un fel de progresie spre adevăr, de aspirație a artei înspre limitele sale, de esențializare a iluziei, de reapropriere a originilor. Pentru a situa începuturile acestui formalism, se citează îndeobște fraza pictorului Maurice Denis din 1890 : «Să ținem minte că un tablou mai înainte de a fi un cal de bătaie, o femeie goală sau vreo istorioară, este în primul rând o suprafață plană acoperită de culori îmbinate după o ordine anume.» Ce izbitoră reactualizare a autoreferențialității și a autonomiei, care vor fi considerate de-acum înainte condițiile artei autentice.

S-ar părea că narațiunea canonică a tradiției moderne care este, să o mai spunem odată, aceea a avangardelor istorice și a criticilor formaliste, se bazează pe o intenție apologetică sau teleologică. În 1912, Apollinaire descrie operele prietenilor săi cubiști ca pe niște «picturi în care artiștii au vrut să redea cu o mare puritate realitatea esențială.» Puritate, esență : de la Mallarmé înapoi cel puțin, de e să dăm seamă despre aventura autonomă a artei, acești termeni sunt inevitabili. Dacă îl urmăm pe Apollinaire, în artă este vorba întotdeauna de imitație, dar

Denis → Brechtel disposable reyes

AVANGARDELE ȘI NARAȚIUNILE CANONICE

ceea ce e imitat de acum înainte e esențialul sau conceptualul și nu imediată și prosteasca aparență. Narațiunea canonică pare a fi scrisă întotdeauna în funcție de deznodământul pe care și-l propune - fiind astfel teleologică - și slujește la legitimarea unei arte contemporane ce se dorește totuși ruptă de tradiție - fiind astfel apologetică. Voi imagina două variante ale acestei povești a tradiției moderne ca dialectică a purificării. Una dintre ele este consacrată poeziei, considerată a fi un loc privilegiat al modernității în literatură în raport cu proza și caracterizată prin abandonarea progresivă a formelor tradiționale ; cealaltă se referă la pictură. O poveste canonică a evoluției limbajului muzical ar consemna un exemplu analog și anume trecerea, în același mod, de la sistemul tonal la sistemul serial, prin debarasarea de convenții străine mijloacelor proprii de expresie. În toate cazurile, premisa este îndepărtarea din ce în ce mai radicală de reprezentare și referință, de ceea ce, de la Aristotel înapoi, numim *mimesis*, cu scopul de a reveni la o fundamentare mai autentică a artei.

În poezie, limbajul nu mai reprezintă - sau o face într-o măsură din ce în ce mai mică -, ci este conceput ca un joc autonom în raport cu referința. Ca exemplu pentru o asemenea istorie a poeziei, voi menționa una dintre cărțile cele mai răspândite, *Structura liricii moderne* a lui Hugo Friedrich, al cărei tiraj a ajuns în Germania încă din 1956 la mai mult de 160.000 de exemplare și care a exercitat și în Franța o influență remarcabilă. Friedrich explică poezia de la Baudelaire înapoi, și mai cu seamă obscuritatea și disonanța ei crescândă, ca pe o pierdere a funcției reprezentative, care merge mână în mână cu depersonalizarea sau pierderea eului. Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé sunt cele trei etape spre ceea ce Friedrich numește

«poezia ontologică». La Baudelaire, «cuvântul liric nu se mai naște din acea unitate a poeziei cu persoana empirică la care aspiraseră romanticii»³⁰. Renunțând să exprime sentimentul, poezia devine voință formală, adică artificială :

Frumusețe disonantă, exilare a inimii din subiectul poeziei, stări anormale de conștiință, idealitate goală, deconcre-tizare, misteriozitate, izvorâte din forțele magice ale limbajului și din fantezia absolută, apropiate de abstracțiunile matematicii și de arcadele mișcărilor muzicale : astfel Baudelaire a conturat posibilitățile pe care le va realiza lirica de mai târziu.³¹

Nu există mărturisire mai sinceră în favoarea dialecticii și a evoluționismului. Odată cu Rimbaud, pornind de la «posibilitățile» create de Baudelaire, și de la «realizarea tentativelor lui teoretice», derealizarea devine evidentă, mai cu seamă în *Les Illuminations*, iar cititorul se simte dezorientat, pierdut. *Eul* dispare și el în procesul concomitent de dezarticulare a limbajului și a subiectivității. «*Les Illuminations* se prezintă ca un text care face abstracție de cititor [...] sunt o furtună de descărcări halucinante...»³². Distrugând lumea și eul, opera se autodistruge, se istovește în tăcere. «Tăcerea» lui Rimbaud, după vârsta de douăzeci și nouă de ani, este unul din miturile artei moderne, ca și tabloul *Pătrat alb pe fond alb* expus de Malevitch în 1918. La Mallarmé, rarefierea și ermetismul se accentuează ca un refuz al limitelor inteligibilității, și ca o căutare a ființei în sine, echivalentă cu

³⁰ Hugo FRIEDRICH, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea până la începutul secolului al 20-lea*. În românește de Dieter Fuhrmann. București, E.L.U., 1969, p. 33. (n.t.)

³¹ *Ibidem*, p. 57. (n.t.)

³² *Ibidem*, p. 86. (n.t.)

neantul, vidul transcendental din *Coup de dés*. Platonismul și hegelianismul par să inspire această ispită a ideii și tăcerii :

De apropierea imposibilului, Mallarmé a fost conștient și ca de o limită a întregii sale opere. Sonetul introductiv al volumului său de poezie, *Salut*, numește cele trei puteri fundamentale ale liricii și gândirii sale : singurătate (situația primară a poetului modern), stâncă (de care naufragiază) și stea (idealitatea inaccesibilă, aceștia revenindu-î întreaga culpabilitate). Într-o afirmație orală a recunoscut : «Opera mea e un impas». Izolarea lui Mallarmé e o izolare totală, și e deliberată. Ca și Rimbaud, deși pe altă cale, își împinge și el opera până la punctul unde ea se suspendă prin sine, mai mult chiar, punctul în care indică sfârșitul poeziei ca atare. Surprinzător e numai că acest proces se repetă de mai multe ori în poezia secolului al 20-lea. Aceasta înseamnă că el exprimă o tendință adânc înrădăcinată a modernității.³³

Punctul limită este la Mallarmé *Cartea*, formă goală, impersonală, absolută, din care nu există decât fragmente.

Această frumoasă explicație istorico-genetică a liricii moderne, jonglând cu teoria și cu analiza, este atât de seducătoare, atât de remarcabil de clară și de simplă în descrierea obscurității însăși, încât te-ai putea teme că exprimând anumite rezerve, le-ai face prea puțin înțelese. Hotărându-mă să formulez totuși câteva obiecții, le preiau mai întâi pe cele ale criticului american Paul de Man, din *Blindness and Insight*.

Pentru a justifica simultaneitatea dintre derealizare și depersonalizare, care sunt cei doi factori ai analizei dialectice a tradiției poeticii moderne, se recurge - Friedrich nefiind aici

³³ *Ibidem*, p. 123. (n.t.)

decât recitantul unui cor imens - la generalizarea sociologică cea mai banală asupra «situației istorice a spiritului modern» : poetul s-ar sustrage de fapt unei realități devenite din ce în ce mai greu de suportat începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Într-adevăr Mallarmé scria : «Atitudinea poetului, într-un veac ca al nostru, în care el se află în grevă față de societate, este de-a lăsa de-o parte toate mijloacele viciate care i se pot oferi.» Dar de la această afirmație și până la a pretinde că toată istoria poemului, care aspiră la autonomie și la un regim ontologic, se rezumă la o evaziune sau la o fugă din fața realității sociale contemporane, saltul este brutal. De Man ne face să observăm că prin această explicație, istorisirea genetică a lui Friedrich, al cărei element central, al cărei parametru, îl constituie obscuritatea crescândă a poeziei, se vădește a fi un proces implicit intentat poeziei ca decadentă și negativitate sau ca fugă. Între apologie și blam, nu e decât o diferență de semn și același demers sfârșește prin a descrie deopotrivă mișcarea poetică spre adevăr sau spre neant.

De Man contestă, mai ales, că pretinsa dispariție a obiectului s-ar realiza la Mallarmé în favoarea unei logici pur intelectuale și alegorice, «obiectele fiind amputate de însuși caracterul lor de obiecte», ca de pildă, după Friedrich, *vaze, console, evantaiuri, oglinzi, nori și stele*. În versurile :

Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains³⁴

după De Man, cuvintele mai relevă și (sau) niveluri de semnificații care rămân reprezentationale și simbolice, cu alte

³⁴ «Acest himeric doliu închide 'ntr-o testea
De răscoi nubile o argintie stea»,

în Stéphane MALLARMÉ, *Album de versuri*. Tălmăcire, glose și iconografie Șerban Foarță. Prefață Mihai Pop. București, Univers, 1988, p. 153. (n.t.)

purificare → Baudelaire

cuvinte, semnificații prealabile. Toate poemele lui Mallarmé vor să spună ceva. Toate pot fi traduse, chiar și cele mai ermetice :

Ses purs ongles très haut déclinant leur onyx,³⁵

și nu răspund formulei lui Valéry, «versurile mele au sensul care li se atribuie.» Pe scurt, poezia lui Mallarmé nu e cu nimic mai puțin reprezentativă decât cea a lui Baudelaire și nici mai nedeterminată ori mai ambiguă în privința sensului. Obscuritatea nu trebuie confundată cu modernitatea ori ermetismul cu absența referinței.

Pe de altă parte, narațiunea canonică a tradiției moderne drept căutare a esenței ignoră, în mod paradoxal, una dintre componentele magistrale ale modernității : *ironia*. În suita Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé, este de remarcat absența lui Lautréamont, cel care-i va servi, ceva mai târziu, drept far modernității sau cel puțin acelei variante care-i reunește pe Duchamp și pe Breton, pe când, începând cu Valéry, istoria ca purificare se scrie retrospectiv, pornind de la deznodământ. Punctul final dictează parametrul intrigii. Or, această ironie, subapreciată de intriga istorico-genetică, era fundamentală pentru Baudelaire, care propunea chiar, în *Despre esența răsului...*, o definiție ; ironia este și ea o rezultată a «dualității permanente, a posibilității de a fi totodată eu însumi și altul». Narațiunea canonică dă câștig de cauză aspectului tragic sau mallarmean al componentei critice în detrimentul ironiei și melancoliei baudelairene ; ea desprinde din Baudelaire trăsăturile apte să facă din el un punct de plecare, privilegiază un anume Baudelaire în dauna celui alt. Dualitatea este

³⁵ «Nalt, închinând din unghii curatul lor onix,»

în Stéphane MALLARMÉ, *Poezii*. Traducere și prefață de Ștefan Aug. Doinaș. București, Univers, 1972, p. 109. (n.t.)

esențială pentru adevărata modernitate baudelairiană, dualitate a frumosului și dualitate a omului, marcată de influența lui Joseph de Maistre și cătuși de puțin progresistă.

În sfârșit -, acesta fiind aspectul cel mai grav -, narațiunea canonică, făcând din nou, în egală măsură, o origine și o urmare, «integr[ând] trecutul, ca pe o prezență activă, în viitor», afirmă De Man, se află într-o contradicție absolută cu Baudelaire, căci ea împacă modernitatea cu istoria, face din modernitate chiar motorul istoriei. Modernitatea baudelairiană refuza istoria pentru a dialoga cu eternitatea, iar modernitatea îmblânzită de narațiunea canonică coincide, de fapt, cu maladia istoriei pe care Nietzsche o numea decadență. Dacă timpul baudelairian constituia o succesiune de prezente disjuncte, era un timp intermitent, cel puțin atâta vreme cât artistul extrăgea din el frumosul, timpul avangardelor amestecă consecutia și consecința în ideea anticipării. Asemeni avangardei, a cărei conștiință a timpului o ratifică, narațiunea canonică pune în scenă contestarea modernității. Un indiciu relevant, în acest sens, îl constituie prea puțina semnificație pe care atât Rimbaud și Mallarmé, cât și Friedrich o acordă ciclului *Spleenul Parisului*. Când Rimbaud îi reproșează lui Baudelaire paseismul său, el se referă la *Florile răului* și nu la poemele în proză, adică la ceea ce conține mai modern, mai alegoric și mai puțin *representativ* opera lui Baudelaire. Astfel, de la Baudelaire la poezia modernă, așa cum îi descrie Friedrich geneza, mișcarea nu e neapărat progresivă, din punctul de vedere al unei poetici a non-reprezentării. Departate de a trece dincolo de orizontul poemelor în proză, e cu puțință ca poezia modernă în totalitatea ei să-l trădeze de fapt pe Baudelaire.

Această ipoteză e de altfel conformă cu cea emisă de Benjamin într-ale sale *Teze asupra filosofiei istoriei* : el invoca acolo o istorie în răspăr, în opoziție cu istoria canonică bazată

pe ideea progresului, cu alte cuvinte și datorită obișnuitei confuzii, pe succesiunea învingătorilor, a cărei necesitate trebuie explicată. Pornind de la Benjamin, ne-am putea întreba dacă adevărata istorie a modernității nu e mai curând cea a sechelelor evoluției, cea a învinșilor, a ceea ce nu a creat (încă) nimic, a originilor nelămurite, a ratărilor progresului. Proust își exprima și el regretul că opera lui Nerval, replasată în istoria literaturii și considerată a fi opera «unui scriitor întârziat al veacului al XVIII-lea» este «după părerea mea, admirată în zilele noastre atât de pe de-a îndoașelea, încât mai că prefer uitarea în care l-a lăsat Sainte-Beuve». Ce ar însemna însă o istorie a faptelor care nu au cunoscut posteritatea, o istorie a non-receptării artei și literaturii? Ce-ar însemna istoria insucceselor din istorie? Ea ar putea fi o istorie a negării tradiției care nu se instituie ca o tradiție a negației, ceva care ar semăna cu o istorie a ironiei și a melancoliei. Tradiția negației opune anumite valori altor valori ; negarea tradiției înseamnă ironia și melancolia fără speranță ale unui Poe sau Baudelaire.

Modelul dialectic este însă atât de puternic încât De Man, unul dintre rarii critici care au denunțat conștiința istorică ca pe un mit, iar timpul progresiv ca pe o iluzie, formulează rezerve în legătură cu viziunea prea subliniat ontologică pe care Blanchot o dă ultimelor opere ale lui Mallarmé, și care ar determina neînțelegerea dezvoltării temporale prezente încă în *Igitur* și *Le Livre...* Fidel narațiunii canonice, Blanchot descrie la Mallarmé progresia de la particular la universal, reducerea poeziei la esență : limbajul impersonal, autonom și absolut, se identifică cu o conștiință fără subiect, iar dialectica se afirmă, în cele din urmă, în repetarea infinită a *Cărții*. De Man, care vede, de altminteri, în dialectică un refuz al negativității însăși a ființei, crede totuși că circularitatea și repetiția - «subalterna clipocire oarecare» - la care ajunge Mallarmé, nu exclud o

anumită formă de dezvoltare. Blanchot sugerează și el același lucru, de altfel, chiar dacă nu-l formulează : «ceea ce scriem este în mod necesar identicul, iar devenirea identicului este, în reluarea ei, de o infinită bogăție.» Într-un cuvânt, există o transcendență a ontologiei mallarmee, presimțită de Blanchot și revelată de De Man : Heidegger și sfârșitul metafizicii conceput ca o trecere la hermeneutică. Deznodământul mai dictează încă desfășurarea poveștii : corectându-l pe Friedrich cu atâta perspicacitate, De Man nu vedea oare devenirea liricii moderne în funcție de Heidegger?

Baudelaire a fost părintele modernității, dar nu există nici o certitudine că descendenții săi au «dezvoltat virtualitățile» cuprinse în *Spleenul Parisului*. Dimpotrivă, aceștia au ignorat adesea însuși specificul modernității baudelairiene. Să luăm de pildă fidelitatea tradiției moderne pentru ideea mântuirii prin artă, o artă în stare să răscumpere viața și experiența : Mallarmé e pătruns de această idee ; ea străbate operele decadente ; Wilde face din ea o religie ; pentru Proust și Joyce opera mai este încă un monument ; trebuie să așteptăm apariția lui Beckett, considerat pe bună dreptate azi ca unul din heraldii postmodernității, pentru ca modernitatea să renunțe cu totul la ea. Or, doar o lectură simplistă a secțiunii *Spleen și Ideal* mai poate ascunde faptul că Baudelaire, mai puțin marcat decât sfârșitul veacului de Schopenhauer, zdruncinase profund această doctrină. Baudelaire nu a aparținut nici unei avangarde, iar avangardele care i-au urmat l-au renegat și l-au invocat deopotrivă drept maestru. Asemeni lor, partizanii poveștii istorico-genetice a liricii moderne nu înțeleg modernitatea lui Baudelaire, cum n-o înțelege nici Valéry :

E admirabil să vezi cum o ființă atât de originală ca Poe își silește aproape luciditatea și rigoarea să se întoarcă împotriva lui, și să atace până și idolul originalității. El n-ar fi pretins, precum Baudelaire, că noul are o valoare în sine.

E un mod de a-l percepe pe Baudelaire ca pe un contemporan al lui Breton și un tovarăș de drum al suprarealiștilor, ca pe un fanatic al noului. Până și un autor ca Valéry, atât de sceptic în privința progresului, citește aici istoria în sensul firelor de păr.

III

Pentru cea de a doua variantă a istorismului genetic, îl voi cita pe criticul american cel mai influent de după cel de al II-lea război mondial, Clement Greenberg, care a propus o teorie generală a modernismului urmărind evoluția picturii de la Manet până la expresionismul abstract și, mai cu seamă, la Jackson Pollock. Greenberg a colaborat la marile reviste din New York din anii 1930, iar culegerea lui de articole, *Artă și Cultură*, publicată în 1961, mai servește și azi ca introducere în arta contemporană pentru studenții americani. Cum despre pictura americană de după 1945 va fi vorba ceva mai târziu, e de-ajuns să semnaliez aici faptul că în narațiunea lui Greenberg, *action painting*³⁶, *dripping-ul*³⁷ sau pictura fără șevalet, reprezentând în ochii criticului stadiul ultim al picturii, constituie deznodământul în funcție de care e istorisită, de această dată, povestea care îi conferă intrigii un caracter tehnologic :

³⁶ *Action painting* (artă gestuală, automatism plastic) : «Creație rezultată din caligraficrea spontană a gesturilor mâinilor sau corpului, nedirijată după un plan sau o idee preconcepute, mișcări care evoluează rapid, pe un suport așezat, de obicei orizontal.» În Ion N. Sușală, Ovidiu Bărbulescu, *Dicționar de artă. Termeni de atelier*, București, Sigma, 1993, p. 9. (n.t.)

³⁷ *Dripping* : «Procedeu tehnic de a picta fără pensulă, prin picurarea culorilor» în *Ibidem*, p. 10. (n.t.)

Esența modernismului constă în utilizarea metodelor specifice unei discipline cu scopul de a critica această disciplină, nu cu vreo intenție subversivă, ci pentru a o circumscrie mai adânc domeniului propriu ei competențe.

Greenberg face din ideea de autocritică fundamentul artei moderne : astfel, începând cu mijlocul secolului al XIX-lea, pictura s-ar fi metamorfozat într-o critică a picturii, în care și-ar fi fixat ea însăși limitele propriului limbaj. În viziunea lui, autoreferința critică se opune net simplei transgresiuni ori negări, ceea ce atestă o perspectivă formalistă.

Ca să fim cinstiți, trebuie să menționăm faptul că Greenberg lua apărarea aceluiasi tip de narațiune formalistă și înainte de război, deci înainte de apariția tablourilor lui Pollock ; în articolul său cel mai faimos, *Avangardă și Kitsch* :

Căutând absolutul, avangarda - ca și poezia - a ajuns la arta «abstractă» sau «non-obiectivă». [...] Conținutul trebuie să se topească atât de tare în formă încât opera, plastică sau literară, să nu mai poată fi redusă, nici în totalitate și nici în parte, la altceva decât la ea însăși.

Filiația filosofică, își are originea în critica lui Kant, traversează mai apoi estetica lui Hegel și se regăsește în final la Greenberg și la Theodor Adorno, amândoi partizani ai unei istorii a stilului ca fenomen intern, opunându-se vulgatei marxiste ce postulează o explicație sociologică a artei. Împărtășind viziunea lui Greenberg, Adorno va scrie :

Când pictura și sculptura se desprind de asemănarea cu obiectul ori muzica de tonalitate, rațiunea esențială a acestei desprinderi e nevoia de a reda operei, plecând de la ea însăși, puținul acela de obiectivitate de care e lipsită câtă vreme ea nu e altceva decât o reacție subiectivă în fața unui dat. Cu cât opera de artă se debarasează în mod critic de toate condițiile

care nu sunt imanente propriei sale forme, cu atât ea se apropie, prin acest act chiar, de o obiectivitate mai mare.

Autocritica are ca finalitate să reducă fiecare artă la materia ei unică și esențială, să reînnoade legătura cu obârșia sa autentică, să elimine în acest scop trăsăturile împrumutate de la celelalte arte, să șteargă toate convențiile neesențiale pentru un mijloc specific dat. Într-un articol important din 1955, *Pictură à l'américaine*³⁸, Greenberg confirmă acest principiu :

O lege a modernismului pare să fie aceea lege ce se aplică aproape în orice artă cu adevărat vie astăzi - după care convențiile neesențiale dăinuirii unui mijloc de expresie (*medium*) sunt înlăturate de îndată ce-au fost recunoscute ca atare. Acest proces de autopurificare pare să se fi oprit în literatură, unde convențiile ce trebuie eliminate pentru a se ajunge la cele esențiale sunt mai puține.

În viziunea lui Greenberg, până și muzica a eliminat cu ușurință convențiile de prisos, numai «pictura continuă să-și dezvolte modernismul cu același elan, căci ea mai are încă un drum relativ lung de parcurs înainte de a fi redusă la esența ei vitală». Istoria artei moderne va fi astfel povestită ca o căutare a gradului zero și a purității absolute. În cazul picturii, al cărei mijloc de expresie este suprafața, evoluția se va petrece în sensul aplatizării, al juxtapunerii plate în opoziție cu suprapunerea de straturi. Principiul eroic al modernismului ar consta în a împinge tot mai departe coloanele lui Hercule, iar ceea ce Greenberg numește *planitate* ar constitui adevărul picturii. Ca și la Friedrich, în cazul poeziei, puritatea și esența formează deci, în pictură, categoriile narațiunii canonice.

³⁸ În limba franceză în original. (n.t.)

Ca unul dintre teoreticienii cei mai elocvenți ai modernismului, Greenberg a devenit, de câțiva ani încoace, calul de bătaie al partizanilor postmodernismului. Făcând apologia transgresiunii, eterogenității și eclecticismului, postmodernii și-au luat drept țintă narațiunea cu sens unic a lui Greenberg, sub pretextul că ea privilegiază curentul dominant, acel *mainstream* al picturii. Reticențele mele vizează însă și loviturile de forță resimțite în istoria picturii de pe urma unei astfel de narațiuni. Prin urmare, înainte de a incrimina caracterul tautologic - teleologic și apologetic - al unei asemenea povestiri, trebuie să precizez prin ce se deosebește punctul meu de vedere de cel al postmoderniștilor. Deși de sorginte genetică, tentativa de a explica pictura prin pictură mi se pare de fapt preferabilă aceleia de a explica poezia prin fuga de realitate; ele nu înseamnă același lucru, căci căutarea adevărului despre mijloacele de expresie nu se identifică neapărat cu o închidere în raport cu lumea. Geneza formală a modernismului pe care o propune Greenberg este mai plauzibilă decât perspectiva curentă asupra antirealismului aparent al picturii moderne, care încearcă să-l explice prin căutarea unui realism superior realismului trivial ori printr-o mai mare fidelitate față de experiență și percepție, pe scurt prin căutarea unui plus de realitate.

Începând cu Apollinaire și mai cu seamă cu Kahnweiler, succesiunea realism, impresionism, neoimpresionism și cubism e prezentată de obicei cam așa: o mișcare înspre autenticitate, prin suprimarea artificiului și mântuirea picturii clasice, căzută în minciună în vremea Renașterii, odată cu triumful perspectivei geometrice și cu victoria desenului asupra culorii. Profunzimea nu se vede, ea e doar o construcție a spiritului, iar perspectiva înșală ochiul. Dar, conform pledoariei care încearcă, în mod paradoxal, să

explice pictura nouă în termenii înșiși ai artei pe care ea pretinde că o înlocuiește, aceeași pictură care, încetul cu încetul lipsește spațiul de relief, se prezintă tot ca o imitație, chiar dacă nu e o imitație a ceea ce se știe, ci doar a ceea ce se vede. Ne amintim de anecdota despre Courbet așternând pe pânză o culoare, fără să știe cărui obiect îi aparține și trimițându-și mai apoi ucenicul în recunoaștere. Era vorba de o grămadă de lemne. Culoarea era exactă, sau adevărată, fiind că atunci când o pictase, pictorul nu avusese habar care era obiectul cu pricina. De la impresionism, care își formulează cele trei principii definitorii și anume cel al culorii naturale, al diviziunii culorilor și al amestecului optic, la pointilism, care nu numai că desparte tonurile pe paletă, ci izolează și tușele pe pânză, mișcarea ar fi epistemologică și s-ar baza pe o știință a culorilor care permite o mai mare fidelitate față de real. De la a ști la a vedea, de la Ingres la Seurat și la Braque, antirealismul, așa spune, dacă aceste cuvinte n-ar fi deja arvunate, e totodată și un suprarealism sau un hiperrealism, ce mai, un realism superior. Iar lucrurile se petrec la fel și de la a ști la a simți, dacă e să invocăm definiția expresionismului ca reprezentare a emoției și a reacției, în locul impresiei.

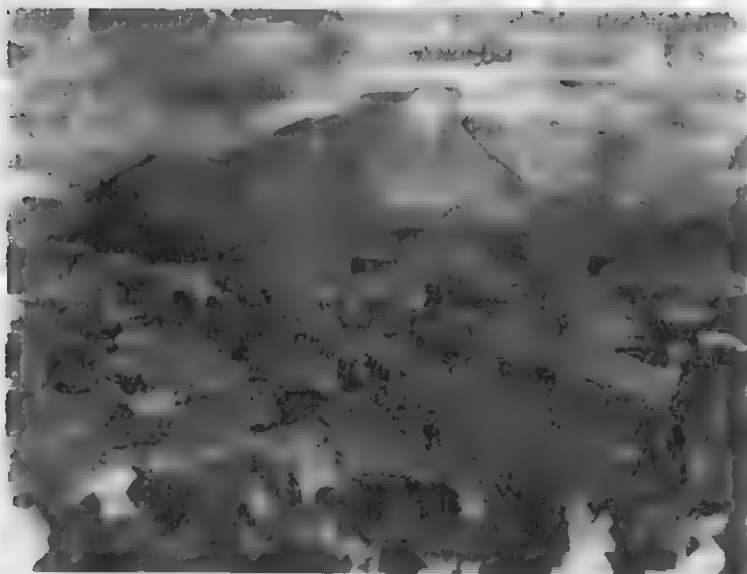
Să remarcăm în aceste analize, întoarcerea pe furiș a reprezentării, ca și cum s-ar dori cu orice preț ca *acel ceva* să corespundă unui lucru real și antropomorf, ca *acel ceva* să vrea a spune un anumit lucru. Realitatea abordată ar fi de natură psihologică până și în cazul cubismului: «arta de a picta compoziții noi cu elemente formale împrumutate nu din realitatea viziunii ci din aceea a concepției», după cum afirma Apollinaire. Această explicație care îmblânzește straniu, îl banalizează, e bine cunoscută: pe pânza cubistă obiectul e văzut din toate părțile deodată, cu latura lui lăuntrică și ascunsă cu tot. Pornind de la propriul său portret făcut de Picasso,

Apollinaire pare să poarte vina pentru acest loc comun, care reduce pânza cubistă la «o depliere a suprafeței geometrice». Formulată, fără îndoială, întru apărarea cubismului dar denaturându-l prin simplificare, această teorie pretinde că viziunea corespunde unui adevăr al concepției sau al unei percepții fenomenologice, căci privitorul e conștient de existența părții ascunse a obiectelor pe care le vede. Tocmai acest lucru ne face să acceptăm iluzia perspectivei, imaginând distanțe și profunzimi cu ajutorul înălțimilor și lățimilor. Reconstruim de fapt lumea vizibilă plecând de la scheme mentale. Cubismul nu este însă o fenomenologie a reprezentării și nici o punere în practică a geometriilor noneuclidiene.

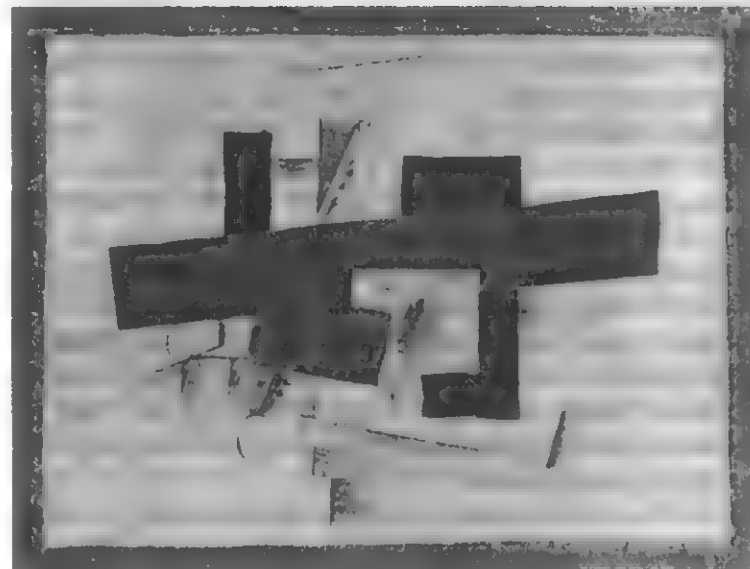
Interesul pe care-l suscită analiza lui Greenberg constă deci în refuzul acestuia de a explica impresionismul și cubismul ca pe un realism superior sau ca pe o descoperire a unei noi lumi de pictat, și în tratarea picturii în calitatea ei de pictură, făcând uz de mijloace care să te constrângă să o citești ca pe o suprafață. Care sunt obiecțiile? Le putem rezuma în numele celui mai mare pictor al tradiției moderne, răscruce a impresionismului, expresionismului și cubismului : Cézanne, eternul neînțeles, de când Zola, prietenul lui din copilărie, l-a împins la sinucidere în finalul romanului *L'Oeuvre*, o punere în scenă a ceea ce Zola considera a fi eșecul pictorului : după apariția cărții, cei doi s-au și certat.

Ca și Baudelaire, Cézanne nu e reductibil la o narațiune canonică fundamentată pe istorismul genetic. Poziția lui e cât se poate de paradoxală într-o istorie a picturii concepută ca o cucerire a planității, în care nu și-ar găsi, de altminteri, locul decât în pofida modernității și a adevăratei sale originalități. Cézanne reacționează de fapt împotriva aplatizării ca rezultată

a impresionismului și mai cu seamă a neoimpresionismului, cum ar fi de pildă tabloul *O duminică la Grande Jatte* al lui Seurat, în care personajele sunt reduse la niște siluete de carton. Pointilismul izbutise să dea iluzia unei profunzimi dar nu și pe aceea a unui volum în spațiul acestei adâncimi. Ambiția lui Cézanne, departe de a ținti o aplatizare și mai accentuată, a fost, dimpotrivă, aceea de a adânci din nou spațiul impresionist - «să-l refaci pe Poussin după natură», spunea el, - și prin aceasta de a pune de acord impresionismul cu marea tradiție a măestrilor. Ca și la Manet, nu vom găsi la el nici o intenție de a se despărți sau de a o sfârși cu aceștia. În opera de maturitate, variațiile de planuri ale corpurilor solide se substituie variațiilor impresioniste ale luminii, în vreme ce modelarea în tonuri calde și reci o înlocuiește pe cea tradițională prin contraste de lumină și umbră. Acestea sunt trăsăturile esențiale ale sintezei între modernitate și tradiție pe care Cézanne a încercat s-o înfăptuiască, visând să regăsească, după impresionism, unitatea sculpturală a picturii, iar acest proiect nu-și are locul într-o povestire despre aplatizarea picturii. Greenberg însuși, într-un articol despre Cézanne din 1951, vorbește despre o oscilație perpetuă între suprafața literală a picturii și, dincolo de ea, conținutul acesteia. De la Manet încoace, Cézanne reprezintă singurul exemplu de pictură care respectă și profunzimea și suprafața, asociind *trompe-l'oeil*-ul cu legile mijloacelor specifice de expresie. Or, pentru a-l aduce pe Cézanne pe calea cea dreaptă, după ce remarcase dorința lui de a crea un impresionism sculptural, tactica lui Greenberg constă în a susține că acest fapt nu a fost decât o modalitate pentru atingerea unui scop ce s-a dovedit fidel narațiunii canonice. Cézanne s-a înșelat asupra propriei sale opere :



Cézanne, *Muntele Sainte-Victoire*,
1904-1906, Kunsthhaus, Zürich.



Braque, *Clarinet*, 1913,
Museum of Modern Art, New York.

... strădania lui Cézanne de-a orienta impresionismul înspre sculptural s-a deplasat, chiar în timpul împlinirii ei, de la structura iluziei picturale la configurația tabloului ca obiect, ca suprafață plană. Cézanne a atins «soliditatea», o soliditate literală, bidimensională și totodată figurativă.

Pictura, mișcarea însăși a picturii, l-a trădat pe pictor căruia nu-i plăceau tablourile netede ale lui Gauguin sau Van Gogh și care a contribuit, cu toate acestea, prin «virtualitățile» pe care succesorii săi le vor găsi la el, la o aplatizare și mai marcată a picturii.

Cézanne, afirmă Greenberg, avea niște idei destul de confuze despre propria lui pictură. Într-o perspectivă formalistă, care insistă asupra autocriticii și conștiinței teoretice, lucrul acesta ar trebui să tempereze aprecierea de care se bucură artistul. În ciuda unor formule echivoce despre «brio»-ul lui Cézanne, în care reticențele sunt perceptibile, și în contradicție cu însuși principiul narațiunii despre tradiția modernă, Greenberg susține că Cézanne, care a luptat fără preget împotriva aplatizării picturii, a fost cel mai mare maestru modern prin rolul pe care l-a jucat în afirmarea acesteia.

Punctul de vedere al lui Greenberg asupra lui Cézanne, corect în detaliu, dar forțat în privința obiectivului urmărit, este atât de parțial tocmai fiindcă e istorico-genetic. Greenberg dorește, în primul rând, să demonstreze că «drumul ales de Cézanne [...] a condus de-a dreptul, în cei cinci sau șase ani care au urmat după moartea artistului, la aplatizarea cea mai evident practică în Occident, din vremea Evului Mediu». Cubismul este deznodământul necesar, perspectiva din care Cézanne este revăzută și, în ciuda elogiilor, de fapt, neînțeles : «Cubismul lui Picasso, Braque, Léger, va desăvârși ceea ce Cézanne începuse.» Iată deci mărturisirea care dictează perspectiva restrânsă căreia

Cézanne îi cade victimă. S-ar putea demonstra însă că și pentru etapa următoare, cea dintre anii 1910-1913 și care marchează o dată capitală în istoria artei, narațiunea lui Greenberg presupune aceeași condensare a cubismului în schema generală. Și așa, tot restrângând perspectiva, ajungem fără probleme la Pollock.

Să luăm cazul lui Braque, mai simplu decât cel al lui Picasso. În 1906-1907, Braque pictează peisaje foviste foarte colorate, ca de pildă acele *Case la Estaque*, care au și dat naștere în 1907 cuvântului *cubism*. Apoi, în 1908, peisaje din Sud : pini, case goale. Această fază a cubismului numită analitică este marcată, ca și la Cézanne, de căutarea unor efecte sculpturale prin mijloace nesculpturale. Rezultatul presupune însă o abstracție crescândă, în raport cu care, în narațiunea lui Greenberg, Braque a încercat, prin diferite mijloace, să alterneze suprafața literală a tabloului cu reprezentarea, ca să se lase, în cele din urmă, sedus de planitate. Prin 1911, planitatea a cucerit tabloul cubist, planurile-fațete la care e redus vizibilul, ca printr-un soi de disecție, fiind toate paralele cu planul tabloului. Fiecare fațetă, umbrită ca o unitate în sine, e fără legătură ori trecere gradată spre cele vecine. Planitatea reprezentată și planitatea literală se contopesc. Braque a încercat totuși, în 1910, să reintroducă iluzia profunzimii printr-un *trompe-l'oeil* convențional : un cui sau un capăt de sfoară care își proiectează umbra. Obiectul intrus a avut însă ca efect, după Greenberg, să atragă privirea și să facă mai evidentă suprafața. Caracterele de imprimare, nisipul, hârtiile au continuat și ele să evidențieze aceeași mișcare oscilantă între suprafață și profunzime. Elementele tipografice, prin caracterul lor vertical absolut, îi conferă tabloului un aer de reminiscență a unui spațiu profund sau plastic. Braque imită și lemnul, iar ceva mai târziu galoanele de tapiserie ; astfel se va ajunge, în

1912, la un gest esențial în istoria picturii : lipirea unui corp străin pe pânză. Ca și elementul tipografic, prin forța prezenței sale, colajul dă pânzei o impresie mai tranșantă de profunzime. În accepția lui Greenberg, colajul constituie încă o modalitate de-a scoate în evidență suprafața ; astfel, planitatea literală devine elementul principal, marcând trecerea de la cubismul analitic la cubismul sintetic.

Așa descrie Greenberg trecerea, lipsită de nuanțe, la cubism. Toate elementele eterogene ale demersului sunt aduse la esențial : cucerirea planității. Ele dispar de îndată ce și-au îndeplinit rolul istoric. Izolat de context, colajul devine un procedeu pur formal. Oscilând dialectic între suprafața plană și efectul sculptural, el permite tratarea intelectuală și abstractă a problemei reprezentării. Hârtiile lipite pierd orice tangență cu mediul lor originar. Insetate în colaj, fragmentele nu mai conțin nimic din realitatea primară căreia îi aparțineau, nu păstrează nici una din semnificațiile prea labile, cu ajutorul cărora s-ar putea construi sensul colajului însuși. Aceste fragmente nu sunt decât entități pure care înlesnesc abordarea problemei reprezentării, a teoremelor și axiomelor. Tot așa cum admite superioritatea lui Cézanne, în contradicție cu propriile lui principii și ocolind problema lăsată în suspensie de acesta - și anume căutarea dimensiunii spațiale - în pictura postimpresionistă -, tot așa narațiunea canonică a lui Greenberg ignoră realitatea colajului. Modalitatea de expresie este neglijată în folosul unei finalități dorite. Iar contopirea cu lumea ca element al tradiției moderne este trecută, de fiecare dată, sub tăcere. Să se fi constituit oare tradiția modernă tocmai împotriva acestei osmoze cu lumea din tablourile lui Cézanne sau din colajele lui Braque și Picasso? E ceea ce ne și dă de înțeles narațiunea formalistă. Sărăcăcioase, neterminate, eterogene, anonime, profunde ori dense, colajele de hârtie ale

lui Braque și ale lui Picasso din 1912-1913 nu par să reprezinte mare lucru ; și totuși, ca și Benjamin, ai fi tentat să scrii povestea acestor nimicuri, acestor fărâme, care jalonează istoria picturii. Fără îndoială, în răstimp, spațiul visat de Cézanne și-a dobândit planitatea, colajele s-au abstractizat ; aspirația pe care ele o dezvoltă se va reîntoarce, căci, după moartea lui Cézanne, evoluția accelerată a experimentelor elimină sau neagă mai degrabă decât să o rezolve problema ridicată de el.

Iată de ce e ispititor să-i prezinți pe Baudelaire și pe Cézanne - care la urma urmelor nu erau niște progresiști -, ca pe niște elemente discordante în sistemul istorismului genetic. Greenberg era silit să recunoască : «Cubiștii au moștenit problema ridicată de Cézanne» - modul în care poți trece de la un obiect la altul, în spatele lui sau alături de el, fără să violezi nici integritatea suprafeței pictate și nici reprezentarea tridimensională - «și pe care au rezolvat-o - parafrazându-l pe Marx - numai anulând-o. În mod deliberat ori nu, ei au sacrificat integritatea obiectului în folosul suprafeței plane». Viziunea progresistă dă naștere, cum spuneam, unei istorii a învingătorilor : istoria tradiției moderne ca trădare modernă. Gândindu-ne la Baudelaire și la Cézanne și la pretinsa lor depășire, constatăm că narațiunea care concepe modernitatea ca pe un proces istoric continuu ignoră esențialul modernității însăși, adică impasul. «Cézanne de care, în ce mă privește, puțin îmi pasă, și ale cărui atitudine umană și ambiție artistică, în ciuda tuturor panegiricilor, le-am considerat întotdeauna imbecile», va scrie Breton în 1922, dovedind unde poate duce religia viitorului. Să le facem vânt deci, spate-n spate, istorismului genetic și militantismului estetic, imagine dublă a aceleiași iluzii progresiste.

TEORIE ȘI TEROARE : ABSTRACTIONISMUL ȘI SUPRAREALISMUL

... în societatea noastră, care se află în continuă mișcare,
întârzierile dau uneori avansuri.

Jean-Paul SARTRE, *Les Mots*, 1964.³⁹

Magiei noului și entuziasmului futurist, născute în momente distincte, vine să li se alăture, în opinia noastră, o altă trăsătură la fel de contradictorie a tradiției moderne : teroarea teoriei. În narațiunea canonică a lui Greenberg, adaptată conștiinței istorice a avangardelor, Cézanne, de pildă, e sancționat sub pretextul slabei sale prestații teoretice. Exemplul e grăitor pentru rolul paradoxal ce i se atribuie teoriei în tradiția modernă : artiști ca Cézanne, care au marcat istoria în profunzime, și-au fundamentat adesea demersul pe teorii considerate inconsistente sau false, iar programe teoretice de nezdruccinat și manifeste avangardiste pătrunse de adevărul lor au dat la iveală doar niște opere efemere ori

³⁹ Jean-Paul SARTRE, *Cuvintele*. Traducere de T. Dumitru. București, Univers, 1965, p. 72. (n.t.)

dintre acelea ce n-au lăsat în urmă decât amintiri cu iz de anecdotă. Armonizarea teoriei cu practica a fost mai curând problematică în cursul veacului al XX-lea. Ca și în cazul unor Baudelaire, Manet sau chiar Cézanne, am văzut că primii moderni au fost moderni fără știința ori voia lor : ei înșiși nu se credeau nici revoluționari nici teoreticieni. Manet dorea să reînnoiască experiența lui Giorgione, Cézanne, pe a lui Poussin : cuvântul de ordine era «a reînnoi» și nu «a inova». Câteva generații mai târziu doar, la începutul secolului nostru, conștiința critică de care amintea Baudelaire ca de o calitate a artistului-erou al vieții moderne s-a transformat într-o exigență speculativă sau teoretică. Relația dintre o intenție formală și noutatea efectivă nu se realizează însă de la sine : arta e înclinată să răstălmăcească cele mai bune intenții din lume. Și nu înseamnă oare că-ți faci o idee meschină despre ea, crezând că o poți supune unor idei, unei filosofii, unei politici sau unui sistem? Ca să arăt cum se intersectează, într-un joc antinomic uneori, teoria și practica, aceasta din urmă fiind mai întâi victorioasă, iar mai apoi învinsă, voi alege două exemple simetrice : începuturile artei abstracte și suprarealismul. Mai înainte, însă, să vedem cum se împacă pretențiile teoretice ale artei moderne cu exigența noului.

I

Din punct de vedere istoric, trebuie să facem deosebirea între valorile noului și valorile viitorului, disociind așadar, din perspectivă estetică și filosofică, două concepte prea des confundate : modernitatea și avangarda. Ele presupun de fapt două percepții diferite ale timpului, o conștiință a prezentului ca prezent, și o conștiință a prezentului ca

participare la viitor, o temporalitate intermitentă sau serială și o temporalitate genetică sau dialectică. Dacă reducem însă modernitatea și avangarda la un criteriu unic, cel care primează, așa cum se întâmplă și în povestirile cele mai banale, este criteriul originalității. Bătălia împotriva conformismului și a convenției, cruciada creativității împotriva clișeului au început pe la mijlocul secolului al XIX-lea ; de-atunci încolo, și mai ales odată cu avangardele istorice de la începutul veacului, ele nu au făcut decât să își grăbească ritmul, radicalizându-se. Futurismul și dadaismul, suprarealismul și constructivismul sunt doar niște manifestări ale unei modernități exaltate, exaltarea fiind ea însăși o formă de dezvoltare.

Încercarea de a da o definiție unică modernității și avangardei, încercarea de a le contopi într-o singură mișcare, pare să aibă o motivație politică sau ideologică. O descriere omogenă a tradiției moderne asimilate unui cult al bizarului și al obscurității corespunde dorinței de a face din ea, în totalitate, o reacție împotriva uniformizării artei și a industrializării culturii în societatea capitalistă. De la începutul secolului trecut, din momentul în care romanticii au inițiat ofensiva împotriva primelor elemente ale culturii de masă, iar artiștii au denunțat degradarea artei burgheze transformate în marfă, înflorirea unei culturi de elită, autonomă, opusă culturii de masă dominate de exigențele reproducerii la scară socială, a constituit esența tradiției moderne, în toate manifestările ei, căutarea formală îndepărtând-o de vulg.

Vom recunoaște cu ușurință, în cele spuse mai sus, o viziune marxistă asupra lumii și a artei, cea a lui Lukacs, de exemplu. Căutarea noului ar fi așadar specifică artei moderne, în demersul său de autonomizare în raport cu industrializarea culturii. Imperativul noutății este însă și cel al pieții capitaliste.

În consecință, criteriul propriu artei moderne pare să fie același cu cel al pieții, căci opera de artă este o marfă. Artistul, care se opune burghezului, e dependent de același mod de producție ; nici pentru el, nici pentru artă, nu există speranța că s-ar putea sustrage alienării capitaliste. Renunțând la marxismul vulgar, n-am putea vorbi, totuși, de două tipuri de nou : falsul nou, aparență calpă care se dă drept nouă pentru a-l seduce pe client, și noul autentic, noul artistic? N-am putea face deosebirea dintre nou ca valoare de schimb și nou ca valoare intrinsecă? Dintr-o asemenea perspectivă am constata că arta modernă, în ansamblul ei, se răzvrătește mai puțin împotriva convenției, cât mai cu seamă împotriva falsei noutăți mercantile, împotriva constantei degradări capitaliste a noului. Disputa are astfel loc pe terenul pieței artistice însăși între *kitsch* - adunând sub acest nume pastişele urâte și ieftine în genul bronzurilor de Barbedienne care au umplut până la refuz saloanele burgheze ale veacului trecut - și arta adevărată.

Rezumam mai sus subtila teză a lui Theodor Adorno, expusă mai cu seamă în *Teoria estetică* (1970) ; recunoscându-i caracterul ambivalent, Adorno face din nou principiul dialectic al artei moderne. Cum societatea burgheză se vrea o societate netradițională, negarea modernă a tradiției și autoritatea estetică a noului sunt, istoricește vorbind, inevitabile. Noul nu neagă, de fapt, practicile anterioare ci mai ales tradiția ca atare. După Adorno, «el nu face altceva decât să ratifice principiul burghez în artă». Rolul noului în arta modernă se poate explica și ca o consecință a presiunii pe care el o exercită asupra pieței în general, și ca o rezistență la legile acesteia. În vreme ce marxismul vulgar nu discută arta modernă, în ansamblul ei, decât ca pe un aspect al modernității burgheze, un simplu anticonformism boem, o tendință spre arta pentru artă, analiza lui Adorno deplasează integral comentariul pe terenul

avangardei, văzută ca proces al instituției artistice însăși. Întrebarea rămâne totuși aceeași : cum poți recunoaște noul autentic de noul mercantil care nu e decât aparența noului? Sub acest termen generic de *nou*, Adorno nu confundă oare variația creatoare de surprize, în limitele unui gen sau ale unui stil, cu negarea subversivă și revoluționară a tradiției? Categoria noului nu ne îngăduie să distingem ceea ce ar fi aparent nou și supus, de fapt, dominației valorii de schimb în societatea capitalistă, de ceea ce este istoricește și negreșit nou. Contestarea vine din partea avangardelor istorice, care refuză ca arta pentru artă să fie asimilată acestora.

Unul dintre criticii cei mai notorii ai categoriei noului este, în viziunea lui Adorno, Peter Bürger, în a sa *Teorie a avangardei* (1974). El pune în evidență eroarea care face din «ruptura istorică unică, definită de avangardele istorice [de la începutul secolului al XIX-lea], principiul dezvoltării artei moderne ca atare». Ei, dar aici se încurcă itele : ori promovarea noului nu reprezintă decât o simplă atitudine anticonformistă, iar tradiția modernă se reduce la autonomia artei, așa cum o descrie marxismul clasic, autonomie care s-a dezvoltat continuu de la 1848 încoace, ori ea este modul radical de a nega instituția artistică, corespunzător modelului avangardelor istorice ale secolului XX. După Bürger, despărțirea artei de societate începe în veacul al XVIII-lea, autonomizarea ei intensificându-se până spre începuturile secolului nostru. Adevărata cotitură a constatat în conștientizarea modului de funcționare a artei în societatea burgheză de către avangarde și în refuzul autonomiei sale. Diferența esențială decurge din faptul că toate mișcările anterioare și-au fundamentat demersul pe acceptarea acestei autonomii, fără a pune în cauză conceptul de operă. Avangarda nu este o negare a modelelor, a genurilor sau a tehnicilor, ci a artei ca instituție și ca obiect al pieței în societatea burgheză.

Fără să împărtășim nici părerea lui Bürger, net în favoarea avangardelor istorice și în detrimentul modernismului burghez al secolului al XIX-lea, și fără să subscriem nici la periodizarea pe care ne-o propune pentru a le diferenția la începuturile acestui veac, trebuie să admitem că insistența lui asupra insuficienței categoriei noului ca unic criteriu al tradiției moderne în totalitate este legitimă. O îndoială asemănătoare m-a determinat să plasez apariția modernismului și a sentimentului apartenenței la prezent la mijlocul secolului trecut, iar pe aceea a futurismului și a sentimentului apartenenței la viitor, la finele lui. Bürger năzuiește la mai mult : el ar dori să dispună de un criteriu care ne-ar permite să discernem cu mai multă siguranță moda de modern, noutatea anecdotică de noutatea istorică. El reiterează astfel iluzia avangardelor înseși, «confirmă» terorismul teoretic care motivează necesitatea lor istorică. Funcția teoriei este întotdeauna una *ad hoc*. «Adevărul Noului, scria Adorno, adevăr al neînceputului, se situează în absența intenției. El intră astfel în contradicție cu reflecția, ca motor al Noului.» Noul este de nesuportat. Sub presiunea lui, în ceea ce Adorno numea «industriile culturale», arta și-a pierdut caracterul de evidență. Teoria are pretenția să i-l redea : înscriindu-se într-o evoluție, arta și-ar redobândi prin ea puterea asupra duratei de care noul a depozitat-o. Noul e mereu vecin cu moartea, ca în finalul *Florilor răului*. Ne putem întreba însă dacă modul în care Bürger discută noul, în sensul conferit de Adorno, nu e menit, de fapt, să-l pună la adăpost de caracterul ambivalent al acestuia.

Dialectica lui Adorno e de preferat tocmai pentru că păstrează ambiguitatea esențială a tradiției moderne. «Modernitatea e paradoxală, spunea el, prin faptul că are o istorie, cu toate că e dintotdeauna prizoniera eternului *același* al producției de masă.» Nici o teorie nu le va garanta nici modernității și nici avangardei necesitatea lor istorică. Dacă

periodizarea ce rezultă din privilegiul exclusiv acordat noului ca unic criteriu al artei moderne nu ne satisface, dat fiind că după momentul emergenței modernismului în veacul al XIX-lea ea nu mai permite o selecție artistică și presupune doar accelerarea ritmului înnoirii, înlocuirea ei prin criteriul și periodizarea propuse de Bürger nu e deloc mai convingătoare : acestea se caracterizează, o dată în plus, ca teleologice și tautologice. În fond, Bürger ignoră disperarea adâncă a lui Adorno, pentru care fiecare noutate e mâine sortită pieirii, poziție ce-l apropie de Baudelaire și de Valéry și care e, poate, burgheză. În *Teoria estetică*, Adorno se declară adeptul lui Valéry desemnând ca principiu de fundamentare a noului nevroza compulsivă de respingere : noul nu mai are astfel nimic politic în principiul său. Valéry scria următoarele :

În secolul al XIX-lea noțiunea de revoluție-rebeliune a încetat degrabă să mai reprezinte ideea de Reformă violentă - din cauza unei proaste stări a lucrurilor - ca să devină expresia unei răsturnări a ceea ce există, oricare ar fi acesta. Trecutul apropiat devenind inamicul. Schimbarea în sine devenind ceea ce este capital etc.

Dacă autoritatea noului ca și accelerarea reînnoirii în societatea burgheză sunt, din perspectivă istorică, de neînlocuit, atât pentru Adorno cât și pentru Valéry, nici una dintre formele de manifestare a noului nu are în schimb vreo necesitate istorică. Bürger combate ideea confuziei dintre un nou istoricește necesar și moda arbitrară ; el recuză o dialectică ce face din promovarea noului o modalitate de adaptare a artei la societatea capitalistă de consum și totodată modul ei de a i se opune. Avem de ales oare între pesimismul istoric al lui Adorno, care situează întreaga artă modernă sub semnul noului și al reînnoirii accelerate, și optimismul lui Bürger, care opune o avangardă necesară unui modernism echivoc?

De fapt, atribuirea unui sens istoric noului, merit a-l scoate în evidență - prin anii 1880 - devansase avangardele istorice - cum spuneam mai sus, și părea să depună mărturie de pe atunci despre o anume rezistență la modernitate, în viziunea căreia efemerul și eternul sunt de nedespărțit. Bürger împărtășește crezul diacronic al avangardelor, care neagă îndoielile proprii artei noi, legitimează istoria și fac publică o teorie în numele căreia dispariția prezentului ar reprezenta schimbarea sau mântuirea. Nimeni altul nu ne-a pus mai bine în gardă asupra acestei iluzii decât a făcut-o Benjamin și nimeni nu a subliniat mai apăsător, prin cuvintele lui Jürgen Habermas, faptul că «domesticind istoria prin construcții teleologice, [conceptul de progres] a servit o dată în plus și pentru a ascunde viitorul ca izvor de neliniști.» Tocmai fiindcă punctul de vedere al lui Adorno în materie de modernitate este apropiat de cel baudelairian, iar cel al lui Bürger, care insistă asupra necesității unui criteriu teoretic al noutății istorice, se conformează punctului de vedere al avangardelor, fie-ne îngăduit să ne distanțăm de amândouă, și să prezentăm modernitatea și avangarda cu ambivalențele și aporiile pe care le conțin, terorismul teoretic neîntrunind vreo altă virtute decât pe aceea de a exorciza paradoxurile.

Punând accentul pe dualitatea noului, Adorno, logic cu el însuși, nu prea avea încredere în teoriile care nu oferă decât o garanție iluzorie de necesitate. Se îndoia, de pildă, de faptul că insistența artiștilor și criticilor asupra raportului dintre suprarealism și teoria inconștientului era cu adevărat pertinentă. Desprindea de aici o lecție de scepticism :

Dacă arta nu e niciodată datoare să se înțeleagă pe sine - și suntem tentați să considerăm că există o incompatibilitate între această înțelegere și reușita ei - atunci nu e nevoie să ne înclinăm în fața acestei concepții programatice reproduse de comentatori.

E de la sine înțeles că această interpretare exprimă de fapt ceea ce, în termeni cunoscuți, te tulbură în artă. Adorno remarcă faptul că «ea ascunde astfel singurul lucru care ar avea nevoie de explicații».

Modernii nu făceau teorii. Cu ajutorul teoriilor, în schimb, avangardele au încercat să își asigure viitorul. Dar nici teoriile și nici manifestele nu îți îngăduie să faci deosebirea dintre *kitsch* și noul autentic, a cărui necesitate istoria o va confirma ulterior, așa cum o demonstrează și exemplele contradictorii ale abstractionismului și suprarealismului. Poți admite azi necesitatea istorică a abstractionismului, care și-a justificat existența prin teorii caduce, în vreme ce manifestele avangardiste, departe de a promova autonomia artei, nu au dus decât la noi forme de conformism. Istoria nu recunoaște polițele de asigurare.

II

În anii care au precedat primul război mondial arta abstractă s-a impus aproape simultan la München, prin Kandinsky, la Paris, prin Mondrian și la Moscova, prin Malevitch. Această coincidență planetară ori cel puțin europeană frapază cu atât mai mult cu cât cei trei artiști par să fi ajuns la abstractionism pe căi foarte diferite și ciudate totodată. Renunțarea la arta figurativă a reprezentat o alegere atât de radicală și de gravă încât s-a simțit nevoia de a invoca anumite speculații estetice și metafizice stranie, menite să o apere. Distincția dintre conținut și formă, semnalată de esteticile secolului al XVIII-lea, și mai apoi autonomia crescândă a formei de-a lungul secolului al XIX-lea s-au numărat printre condițiile care au făcut posibil

abstracționismul. Prin el, forma se eliberează în sfârșit de conținut, ea devine propriul său conținut sau, mai bine zis, bariera dintre formă și conținut dispăre. Aceștia sunt termenii care vor explica mai târziu trecerea la arta abstractă ; ei aparțin unor narațiuni canonice despre modernism ; pictorii nu se vor apropia însă de arta abstractă pornind de la considerații formale. Chiar dacă însăși practica picturii a dus încă din perioada cubistă la abstracționism, primii promotori ai acestuia s-au crezut cu toții datori să-și motiveze opera prin teorii în stare să o facă acceptabilă în ochii publicului și ai lor înșiși. Cei trei fondatori ai artei abstracte au pus toți mâna pe condei să se justifice. Or, relația dintre perspectiva teoretică și practica lor artistică e derutantă. După cum vom vedea, toți trei și-au motivat *a posteriori* intuițiile profetice recurgând la doctrine perimate. Ar trebui deci să conchidem, evocându-l pe Adorno, că doctrina se situează, în mod necesar, în urma adevăratei înnoiri estetice, ratându-și în mod inevitabil obiectul?

Se spune că prima opera abstractă a fost o acuarelă a lui Kandinsky din 1910 și, fără îndoială, faptul nu e întâmplător. Baudelaire vedea în genurile rapide sau în improvizație, în crochii ori în schiță, elemente caracteristice ale modernității, iar lui Kandinsky îi vor fi necesari ani de răbdare ca să se exprime la fel de liber în uleiuri. Va trebui mai cu seamă să treacă prin experiența celor două cărți, *Spiritualul în artă*, eseu publicat în ianuarie 1912, și *Privire spre trecut*, schiță autobiografică scrisă imediat după aceea, care evocă în amănunțime mai cu seamă senzațiile din vremea copilăriei în Rusia și până în momentul renunțării la cariera de jurist și al sosirii la München în 1896, la treizeci de ani. Povestindu-și tatonările în căutarea abstracțiunii, Kandinsky le leagă de o experiență curioasă : întorcându-se într-o bună zi acasă, pe înserat, zărește pe perete

un tablou de o neasemuită frumusețe, strălucind de o lumină interioară. Rămăsei înmărmurit ; mă apropiai mai apoi de tabloul acela misterios, în care nu deslușeam decât forme și culori și al cărui conținut îmi rămânea de neînțeles. Găsii repede cheia enigmei : era un tablou de-al meu, care fusese agățat de-a îndoaselea. [...] Știi atunci cu limpezime că «obiectele» îi dăunau picturii mele.

Kandinsky mărturisește angoasa de care a fost cuprins pe loc, golul pe care l-a simțit căscându-se în fața lui. «Cu ce-ar trebui înlocuit obiectul?» Întrebarea cheie își găsește astfel formularea ; o însoțește însă teama de-a cădea în decorativ. De aici vin și lentoarea și prudența lui Kandinsky în căutarea formelor pure și în eludarea obiectului, contrastând cu graba pe care o dovedeau la aceeași epocă Braque și Picasso, pe cale de-a descoperi cubismul.

Spiritualul în artă motivează modul în care Kandinsky ajunge să înlocuiască obiectul. Relația pe care pictorul o stabilește însă cu vechea filosofie spiritualistă a veacului al XIX-lea nu poate să nu surprindă. După o epocă marcată de materialism, Kandinsky prevestește vremuri noi, caracterizate prin renașterea sufletului :

[...] arta se și află în pragul drumului pe care, mai târziu, va găsi negreșit acel cândva pierdut «ce», devenit pâinea spirituală a actualului început de reînviere spirituală. Acest nou «ce» nu va mai fi acel «ce» material, figurativ, al perioadei depășite, ci un conținut artistic, suflet al artei [...].²

În viziunea pictorului, realismul a fost prin excelență genul capitalismului triumfător, gen de-acum perimat. Secolul al XX-lea

² Wassili KANDINSKY, *Spiritualul în artă*. Traducere și prefață de Aurelia Pavel. București, Meridiane, col. «Biblioteca de artă. Teoria și filosofia artei», 1994, p. 26. (n.t.)

va însemna sfârșitul materialismului ; presimțind o «cotitură spirituală», Kandinsky se face profetul unei epoci în care arta se va emancipa de sub stăpânirea naturii și a materiei. Devenind imaterială, adică abstractă, ea va fi liberă să exprime adevărurile spirituale subiacente unei lumi a aparențelor superficiale.

Mișcarea artistică e concepută ca o elevație aproape mistică : «Viața spirituală din care face parte și arta, fiind unul dintre cei mai puternici agenți ai acestei vieți, este în esența ei o mișcare de înaintare și înălțare complicată, dar precisă și ușor accesibilă.»⁴¹ Figura emblematică a acestei vieți spirituale este un triunghi care se mișcă lent, înainte și în sus. Pe măsură ce te înalți încet în el, segmentele sunt tot mai pustii, iar în vârf se află un singur om, «care trage după sine, pe drumul complicat, în sus, înainte, carul greoi al Omenirii». Artistul pentru Kandinsky e încă profet ori mag. Artă abstractă a debutat deci sub semnul sacrului și al metafizicului și nu s-a încadrat decât după aceea marii narațiuni formaliste a aventurii moderniste. Inițial, în accepția celui dintâi pictor abstract, ea era chemată să demonstreze caracterul caduc al psihologiei individuale, să exploreze un univers de semnificații și de energii, să creeze imagini destinate comuniunii spirituale.

Printr-un decalaj amuzant, doctrina spiritualistă, de care secolul al XX-lea se descotorosise, i-a servit lui Kandinsky cel puțin la legitimarea, dacă nu la găsirea, acelui «ce» pe care, în mod intuitiv, avea să-l substituie artei figurative. Kandinsky e unul dintre artiștii plini de ambiguități ce aparțin deopotrivă celor două veacuri. Il definește pe Maeterlinck ca pe vizionarul care a înfăptuit în literatură cotitura spirituală pe care o visează împlinită și în pictură. Din lumea muzicii și-i alege drept maeștri pe Schönberg, dar și pe Wagner și Debussy. Se simte legat de

⁴¹ *Ibidem*, p. 20. (n.t.)

simboliști și de prerafaeliții englezi, mai cu seamă de Rossetti și Burne-Jones, pe care-i consideră egali lui Cézanne, Matisse și Picasso, cu toate că propria lui operă aparține, în mod netăgăduit, unei alte tendințe, iar pentru noi, necesitatea ei istorică e evidentă.

Subliniind locurile comune care marchează sfârșitul veacului, Kandinsky va insista însă și asupra emoției și necesității interioare, asupra instinctului ca fundament al operei de artă. Pe ele va încerca să le justifice invocând doctrina spiritualistă. În culori și în forme ca atare pictorul vede cel mai desăvârșit mijloc de expresie a emoției și de răspuns la chemarea interioară. Culorile și formele, independent de natura lor și de simbol, aparțin unei rețele de corespondențe spirituale în care crede : «[...] există în culoare o forță enormă, puțin cercetată, care poate influența în întregime corpul omenesc.»⁴² Din această afirmație se desprinde și o fascinantă analiză a culorilor din punctul de vedere al instinctului și al afinității lor cu formele, culorile stridente fiind în armonie cu formele ascuțite (triunghiul galben), iar culorile profunde cu formele rotunde (cercul albastru) :

Lupta dintre tonuri, echilibrul pierdut, «principii» în decădere, neașteptate bătăi de tobă, mari probleme, strădanii aparent fără țel, impulsuri parcă sfâșiate nostalgice, lanțuri sfărâmate și legături unificatoare, opoziții și contradicții - acestea fac armonia noastră. *Compoziția întemeiată pe o asemenea armonie este o alcătuire de forme cromatice și grafice cu o existență autonomă ca atare, scoase la iveală de o necesitate interioară și care, în cadrul unei vieți în comun rezultate de aici, constituie un întreg, numit tablou.*⁴³

⁴² *Ibidem*, p. 53. (n.t.)

⁴³ *Ibidem*, pp. 88-89. (n.t.)

Pentru Kandinsky tabloul abstract este departe de a reprezenta vidul expresiei, iar doctrina spiritualistă îi îngăduie să susțină că el are un sens.

Aceasta este deci teoria lui Kandinsky între anii 1910-1914, după o perioadă de influență neoimpresionistă și fovistă în folosirea culorii. Anul 1910 marchează trecerea de la materialitate la spiritualitate. Mai poți recunoaște încă pe pânză petele arcuite în culori vii - clopotnițe, acoperișuri, trunchiuri - chiar dacă ele nu se mai detașează de restul compoziției. Elementele singulare se topesc în unitatea tabloului. De teama decorativului, Kandinsky renunță încet, încet, la realitate. Mai cu seamă în acuarele, emoția se substituie realității exterioare. Cum poți să redai în ulei forța primei impresii? Cum să împaci zvâcnitul emoției cu lentoarea execuției, durata lăuntrică cu timpul exterior? Iată problemele esențiale ale abstracționismului pe care Kandinsky le va studia metodic între 1910 și 1914.

Tablourile sale se împart în acea perioadă între trei genuri. Mai întâi, cele șase *Impresii* realizate în 1911, «impresii directe din realitatea exterioară». Apoi seria de «expresii ale unor evenimente interioare», numite *Improvizații* și numerotate de la 1 la 35. În fine, expresiile «elaborate lent, reluate, regândite și lucrate îndelung, pornind de la primele schițe», care sunt și cele mai complexe. În *Compozițiile* acestea de mari dimensiuni, instinctul și emoția sunt filtrate prin inteligență și realizează despărțirea absolută a artei de natură. Primele *Compoziții* mai fac încă apel la elemente din lumea exterioară; acestea dispar însă rând pe rând făcând loc abstracției prezente în *Compozițiile* din 1913. După această dată, opera lui Kandinsky își va urma cursul cu mai puține tensiuni interne.

Kandinsky s-a întors în Rusia în 1914 și a rămas acolo până în 1921. A fost apoi profesor la Bauhaus, de care era legat, până în 1933, când a fost silit să plece din Germania în Franța;

în această perioadă s-a orientat spre o geometrizare marcată a formelor. Să reținem mai cu seamă etapa 1910-1913, când pictorul recurge la doctrina spiritualistă ca să explice trecerea spre abstract. *Spiritualul în artă* nu este însă manifestul artei abstracte ci justificarea târzie a unei metamorfoze pe care artistul însuși a înțeles-o cu greu.

Spiritul capabil să indice drumul spre imperiul viitorului, va putea fi recunoscut numai prin sentiment (către care talentul artistului ne îndreaptă direct). Teoria este lanterna care luminează formele cristalizate de ieri, ca și ceea ce a existat încă înaintea lor.⁴⁴

În lumea literelor, vom întâlni un dezacord analog la Proust, între problematica mântuirii, influențată de Schopenhauer - teorie expusă în *Timpul regăsit* - și romanul propriu-zis care se dezvoltă oarecum autonom, dar care revădică aceeași legitimare teoretică.

Cazul lui Mondrian este și mai elocvent. Când pictorul a început să practice abstracționismul, prin 1914, el l-a conceput ca pe o misiune sfântă. De origine puritană, teosof din convingere, Mondrian n-a conștientizat să viseze la o pictură care îmbină puritatea estetică cu cea etică, de nedespărțit. Doctrina la care a făcut apel nu va fi una spiritualistă, ci una morală, în numele căreia convergența dintre frumos și bine exprimă însăși aspirația picturii sale. Mondrian a fost profund marcat de copilăria sa calvinistă, de propriile-i ezitări asupra vocației de urmat (visase să devină pastor) și mai apoi, prin 1900, de descoperirea teosofiei, iar în 1912, la Paris, de cea a cubismului. În neorânduiala ei, natura și mai cu seamă verdele

⁴⁴ *Ibidem*, p. 31. (n.t.)

pajiștilor olandeze i se păreau de nesuportat ; putem vorbi astfel la el despre o refulare a naturii și o sublimare artistică totală. Aspirând la o contopire cu Dumnezeu prin reguli de viață riguroase, teosofia este o formă de esoterism care caută legile tainice ale universului. Ea presupune înălțarea spre adevărul suprem prin studiu și asceză și pretinde dăruirea întru ideal. După naturile moarte înghețate pe care le-a pictat ani de-a rândul, Mondrian și-a motivat deci saltul în abstracționism în jargonul acesta pseudo-religios care îi atribuie artei rolul unei inițieri în mister și al unei sublimări în raport cu natura și cu viața. În viziunea teosofică, la care se referea și Kandinsky, omul se izbăvește prin faptă și se înalță deasupra lumii trupesti și emoționale, ca să atingă lumea spiritului. Teosofia care i-a mijlocit lui Mondrian întoarcerea la spiritual, a fost însăși rațiunea de a fi a artei sale. «Cu toate că reprezintă o finalitate în sine, ca și religia, arta este modalitatea prin care putem cunoaște universalul și îl putem contempla într-o formă plastică», scrie pictorul neoplatonician.

Întâlnirea cu cubismul parizian din 1912 a fost totuși cea care l-a determinat să nu mai picteze peisajele și naturile moarte cu care își începuse cariera. Schimbarea a fost brutală, fără șovăiri, și a deschis calea căutărilor estetice și etice ale abstracționismului total, realizat în 1920. Mondrian a pictat mai întâi cu consecvență același motiv, încercând să extragă din el esența abstractă, să separe forma ei de conținutul concret și să o identifice cu un conținut abstract. Pictorul a inițiat o serie de cicluri : pe rând, copacul, marea, biserica și-au dezvăluit esențele. Între 1912 și 1914, obiectul a fost abandonat. Dar, și în cazul lui Mondrian, sfârșitul figurativului nu a însemnat câtuși de puțin renunțarea la sens.

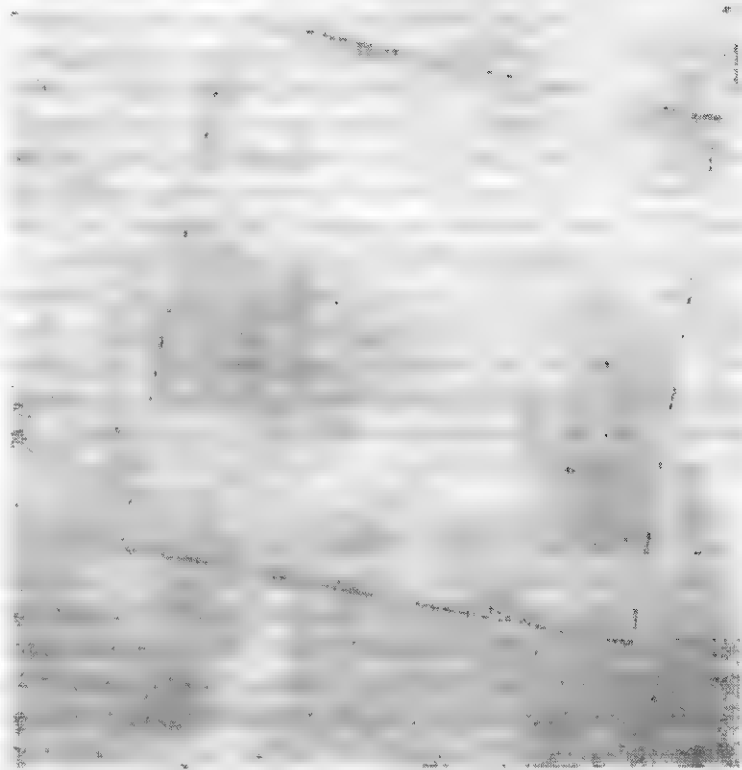
Credința în reîntrupare și în misiunea artistului, aceea de a construi o societate armonioasă, a fost deci condiția necesară a trecerii lui Mondrian de la maniera cubistă la arta abstractă. El nu mai pictează forme ci principii, explicate printr-un discurs moral substanțial. Artă este o religie, iar abstracția, această «nouă imagine asupra lumii», îți îngăduie să te înalți până la esențe. Între 1912 și 1914 Mondrian parcurge drumul de la cubism la semn, și apoi, până în 1920, la «neoplasticism», cum îl numește el. Din lumea semnelor mai păstrează doar orizontalul și verticalul, care exprimă simetria și asimetria, simbolizând cele două legi ale naturii. Va avea, mai târziu, sentimentul că atinge esența și adevărul picturii. Parcursul nu va mai avea importanță, ci doar finalul în care până și culorile și toate jocurile compoziționale dispar și în care nu mai dăinuie decât unghiurile drepte. Mondrian face atunci experiențe cromatice, dar își reduce paleta curând la cele trei culori pure, albastru, galben și roșu, pictând timp de douăzeci de ani aproape același tablou.

Traectoria astfel parcursă este de o remarcabilă ambiguitate căci Mondrian, care și-a conceput întreaga evoluție artistică ca pe o căutare esoterică și mistică, a fost convins că urmează preceptele teosofice iraționale și că le aplică în pictură. Or, la o privire retrospectivă, purificarea formelor și a culorilor care îl definește ne apare în perfectă armonie cu raționalismul și funcționalismul începuturilor secolului XX. Distanța dintre o practică modernă, futuristă chiar, și o filosofie arhaică, pare să țină, mai mult chiar decât în cazul lui Proust și al lui Kandinsky, de fenomenal. Iar în 1944, când moare la New York, Mondrian nu-și spusese de fapt încă ultimul cuvânt. Ultimele pânze pictate acolo, *Broadway Boogie Woogie* din 1942 de pildă, în care liniile sunt clare și sincopate, lasă să se întrevadă o poziție critică în raport cu raționalizarea

înverșunată care i-a dominat întreaga operă. Tablourile americane sugerează și o sensibilitate aparte față de cultura populară, o sensibilitate absolut inedită pentru el. În tot acest răstimp însă, discursul teosofic a fost cel care i-a îngăduit să susțină că pictura lui vroia să spună ceva.

Malevitch, cel de al treilea «inventator» al artei abstracte, pare să fi atins foarte rapid limitele picturii și refuzul oricărui sens, între *Pătratul negru pe fond alb* din 1915 și *Pătratul alb pe fond alb* expus în 1918. Dar și la el, amestecul dintre nihilismul rusesc și abstracționism este la fel de straniu. Cariera lui Malevitch a cunoscut un ritm accelerat, de la tablourile impresioniste din 1903-1904 la ultimele portrete din 1933-1934. Opera sa de avangardă datează din anii 1915-1920 : lansează suprematismul în 1916, se aliază în 1917 cu avangarda politică, dar, căzut curând în dizgrație, se reîntoarce la realism până la moarte. Evoluția sa rapidă este uimitoare : e ca și cum ar fi perceput dintr-odată punctul ultim al artei abstracte, și odată ajuns acolo, alb pe alb, ca și Kandinsky ori Mondrian, Malevitch ar fi încercat să se justifice:

Influența cubismului este evidentă în lucrarea *Suprematismul sau lumea fără obiect*, ca și în latura provocatoare, cea a futurismului, devenit după publicarea manifestului din 1908 în *Le Figaro*, o mișcare internațională. Inspirația profundă a acestei picturi, caracterizată prin absența obiectului, vine însă din nihilismul rus al veacului al XIX-lea. Între suprematism și nihilism trăsăturile comune sunt numeroase : ele reneagă deopotrivă obiectele credinței fără să renunțe la ea. În lumea artei, asceza se fundamentează pe convingerea că adevărul sălășluiește în neant ; disperarea se naște din dorința pentru o lume care nu va fi niciodată îndeajuns de nouă



Malevitch, *Pătrat alb pe fond alb*, expus în 1918,
Museum of Modern Art, New York.

și în care mai dăinuie visul mântuirii prin artă : «în spațiul vast al repaosului cosmic, scria Malevitch, am atins lumea albă a absenței oricărui obiect, care e manifestarea neantului relevant.» Și când își descrie propria sa traiectorie, pictorul recurge tot la un vocabular mistic. Pictura se sustrage lumii, ea e tăcere, tărâm de dincolo de real. Să însemne oare acest lucru, pentru Malevitch, sfârșitul picturii ori mai degrabă proiectul unei lumi noi? Să ne mulțumim a insista asupra coincidenței dintre o artă decisivă pentru istorie și o filosofie demodată care-i servește ca pretext. În definitiv, nu vom regăsi același amestec, același decalaj sau aceeași tensiune, la cei mai mulți dintre artiștii contemporani cu adevărat novatori, la Proust, Joyce, Eliot, Pound, Kafka? Arta nouă nu poate fi despărțită de arhaisme. Reacionând în *Don Quijote* împotriva conformismului caracteristic romanului cavaleresc, Cervantes a creat romanul modern.

III

În cazul suprarealismului, avangardă militantă și conștientă de rolul istoric pe care trebuie să-l joace, decalajul pare simetric. Dacă filosofia fondatorilor artei abstracte e retrogradă în raport cu opera lor, declarațiile teoretice ale suprarealismului, radicale și extremiste, au dat adeseori naștere, dimpotrivă, unor opere paseiste și au promovat un nou academism. Abstracționismul a produs și el un anume conformism, dar terorismul intelectual al lui Breton, grăbit și polemic, nu a marcat decât la suprafață cursul istoriei artei.

În primul *Manifest* din 1924, Breton făcea procesul realismului și al pozitivismului în pictură și literatură. Cu toate acestea, după ruptura din 1922 cu Dada și cu Tzara și după eșecul «Congresului pentru instaurarea și directivele spiritului modern», anarhismul, negația, distrugerea nu-l mai mulțumeau, și își dorea să creeze o nouă estetică. Suprarealismul s-a arătat a fi încă de pe atunci un dirijism ; a crezut că deține adevărul estetic și a decis să-l promoveze prin metode politice. Breton îl definește astfel în *Manifest* :

Suprarealism, s.m. Automatism psihic pur care propune exprimarea, fie verbală, fie scrisă, fie prin orice alt mijloc, a funcționării reale a gândirii. Dicleu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice ori morale.

Encicl. *Filos.* Suprarealismul se fundamentează pe credința într-o realitate superioară a unor forme de asociații trecute cu vederea până la el, a atotputerniciei visului, a jocului dezinteresat al gândirii.

Imaginația, «la folle du logis»⁴⁵ a filosofilor, se debarasează de vechea logică burgheză, dar e la fel de imperativă și plină de constrângeri. Din definiția menționată, dicteul automat și povestirea onirică se desprind ca forme privilegiate ale textului suprarealist. Terorismul suprarealist se vrea științific pentru a-și justifica practicile ca fiind adevărate. Dar ce înseamnă pretenția lui științifică în comparație mai ales cu cea a psihanalizei, a cărei preocupare o constituie tot inconștientul? O apropiere între ele pune în lumină dogmatismul sistematic ce afectează estetica suprarealistă.

Adorno care refuza, după cum am văzut, reducerea suprarealismului la o simplă ilustrare a lui Freud sau a lui Jung,

⁴⁵ Expresia îi aparține lui Malebranche. În românește : nebuna casei. (n.t.)

aprecia producțiile suprarealiste ca raționaliste în raport cu lumea visului, al cărei preaplin era redus la câteva categorii nesatisfăcătoare. În ochii săi, teoria suprarealistă se limita la un singur concept practic, cel al «montajului», ca juxtapunere de imagini și ilustrații, făcute să placă, și care erau deturnate din contextul lor original. Referința la psihanaliză i se părea că are doar valoare *pro domo*.

Pe Freud, visul și asociația liberă l-au interesat într-un alt mod decât pe Breton, iar lipsa de înțelegere reciprocă dintre ei a fost notabilă. Ea constă în faptul că elementele visului nu prezintă pentru psihanaliză vreun interes prin ele însele, ci doar într-un context, constituit din circumstanțele trăirii și din asociațiile dintre ele pe care le va face pacientul. Suprarealismul, dimpotrivă, desprinde, separă aceste elemente de procesul producerii și interpretării lor, și le oferă ca atare lecturii ori privirii. Materialul inconștient devine propria lui finalitate, este fetișizat ca simulacru. Or, acesta este considerat de Breton ca un element al unei realități superioare și transcendente, pe care el o numește suprarealitate. Izolarea elementelor vieții inconștiente de procesele inconștiente joacă un rol cu accente obscurantiste în raport cu ceea ce se poate aștepta de la o știință a inconștientului.

Respingerea intenției științifice a suprarealismului nu înseamnă, în mod necesar, și condamnarea proiectului său estetic. Am văzut, referindu-ne la descoperirea artei abstracte, destule exemple de decalaje și contradicții între proiectul canonic și realizările estetice. Dar, de această dată, contradicția e alta. Spiritualismul, teosofia, nihilismul erau niște doctrine perimate, folosite pentru a legitima *a posteriori* practici noi și intuitive; suprarealismul este o ideologie *a priori*, un program care maschează mai curând problemele estetice decât să le pună în valoare. Să ne fie, oare, îngăduit să reperăm în

suprarealism, chiar de la începuturile istoriei sale, semnele multiple ale unei negări a modernității? Urmând aceeași cale ca și mulți dintre suprarealiști, Aragon se reîntoarce în anii 1930 la roman, la genul acesta condamnat fără drept de apel în 1920 ca o încarnare a realismului și a pozitivismului. Dar, încă din 1928, în *Traité du style*, Aragon încercase să definească suprarealismul deopotrivă ca anti-literatură și literatură. Puține sunt textele care îmi par a ilustra atât de bine dilema avangardelor între negare și afirmare, fie ea ascunsă sub cuvinte grosolane. Suprarealismul, spune el, nu este «o perfecționare impozitabilă într-ale libertății», un «pas înainte al versului liber». Aragon refuză genealogia evoluționistă care istorisește aventura artei ca pe o eliberare crescândă, făcând din suprarealism o continuare a ceva. Suprarealismul trebuie să fie complet diferit și totuși i se nascocesc mereu alți strămoși. Pornind de la această premisă și creând mereu valori noi în locul celor abolite, destinul lui va fi locul comun, conformismul anticonformismului. În *Traité du style*, strădania lui Aragon vizează să apere suprarealismul, în momentul în care acesta înclină spre afirmativ, tocmai de acuza locului comun, în numele ideii de stil, prea puțin modificată.

Suprarealiștii, care nu au negat totuși avangardismul începuturilor și au perseverat în refuzul instituției artistice, au sfârșit degrabă în tăcere și neputință, ca și Duchamp. Mai puțin înclinați spre absolut sau eroism decât acesta, pictorii ale căror nume rămân legate de suprarealism și ale căror opere se situează mai curând într-o descendență a simbolismului și a estetismului «fin de siècle» sunt numeroși: Chirico, Dalí, Magritte, Delvaux printre alți. Pictura lor e literară, aceasta fiind de la bun început și limita experimentalismului lor. Ea perseverează în a privilegia reprezentarea, fie și cea a unor fantasme, în loc să exploreze posibilitățile mijloacelor de

expresie. Dovada o regăsim în importanța acordată titlului și jocului text-imagine, devenit rapid o componentă majoră a picturii suprarealiste.

Chirico a fost unul dintre marii artiști pe care suprarealismul l-a invocat ca precursor. În timpul șederii sale la Paris, între 1911 și 1915, a fost prieten cu Apollinaire și Picasso, iar după reîntoarcerea în Italia, a pictat timp de câțiva ani o serie de pânze așa-zise «metafizice», pe care avea să le dezavueze mai târziu, când se va reîntoarce la copierea maestrilor și la academism. Chiar dacă Chirico nu face parte, la drept vorbind, din grupul suprarealist, pentru că-și renegase deja opera «metafizică» în momentul în care suprarealiștii făceau din ea o emblemă, traiectoria lui este exemplară pentru contradicțiile suprarealismului. Deși este contemporană cu cubismul, pictura sa e lipsită de căutări tehnice și e irevocabil mimetică, chiar dacă reprezintă o altă lume, o lume a visului, ca și aceea a lui Rousseau Vameșul. Elementele onirice sunt prezentate ca atare, fără traviul visului ori interpretarea lui : structuri arhitectonice, ruine, piețe și arcade pustii, statui oarbe constituie decorul în care se mișcă manechine, scimeuri cu măști, mănuși de cauciuc și pendule. E lumea noastră, în care perspectiva e prezentă, dar care ni se înfățișează ca nereală, prin juxtapunere și prin lipsa proporțiilor. În *Les Pas perdus*, Breton întrezărește în ea «o adevărată mitologie modernă în formare», iar Aragon insistă asupra prezenței colajului, cu care identifică suprarealismul. De fapt, montajele lui Chirico, aparițiile tăcute și stranii din perioada metafizică, creează mai curând fiori de angoasă și nu miraculosul dorit de suprarealiști.

După 1919, Chirico revine la real, la cultură și la măiestrie. Chiar în momentul în care își fac din el un far,

suprarealiștii sunt nevoiți să-i condamne convertirea. În 1928, împotriva voinței pictorului, Galeria Suprarealistă organizează o expoziție cu operele «metafizice» și, fapt semnificativ, numele tablourilor sunt schimbate. Breton, Aragon, Duchamp, Queneau îl atacă pe Chirico în termeni plini de violență, poate tocmai pentru că el prevestește destinul suprarealismului ca fiind acela al unui nou academism.

Pictură literară ori literatură pictată : e răspântia în care îl putem situa pe Picabia, deși cariera sa, începută alături de Duchamp sau Apollinaire, a precedat suprarealismul și s-a prelungit, dincolo de el, printr-o întoarcere progresivă la figurativ. Dar, între 1920 și 1923, Picabia s-a aflat în inima aventurii suprarealiste, cu opere în care cuvintele ocupă o parte importantă alături de desenul elementelor mecanice. Referindu-se la ele în *Les Pas perdus*, Breton scrie : «Să ne amintim că Picabia a avut odinioară ideea să boteze cercurile : *Ecleziast*, iar o linie dreaptă : *Primă balerină*» și laudă ceea ce numește «una dintre cele mai minunate descoperiri idealiste din câte cunosc». «Nici un titlu, continuă el, nu este expresia imaginii și cu toate acestea, nu e nici de prisos. Îți e cu neputință să vezi în el altceva decât complementul necesar al celeilalte părți a tabloului.» Putem constata astfel ce înseamnă pentru Breton invenția în pictură : descoperire. În același text, Breton povestește anecdota persanului care, însoțindu-l pe Picabia la o expoziție, ar fi făcut remarcă :

«Toți artiștii ăștia nu sunt, pe bune, decât niște debutanți ; n-au trecut de faza copiatului merelor, pepenilor, borcanelor de dulceată», iar, la observația că sunt foarte bine pictate : «Cu adevărat frumos e să pictezi bine o nălucă ; domnul acesta, Cézanne, cum îi spuneți, are un creion de negustor de fructe.»

Breton nu scapă nicicând ocazia să-l ponegrească pe Cézanne, fără îndoială cel mai mare spirit novator, iar anecdota care nu e cu siguranță gratuită, prin aluzia la Picabia, stă mărturie faptului că nu e în stare să înțeleagă pictura ca pictură. În același text, îl preamărește pe Picabia, «care a pictat cel dintâi pământul albastru și cerul roșu», dar nu pune în cauză nici pământul, nici cerul. În ochii lui Breton, invenția constă pur și simplu în transgresarea lumii reale.

Ar fi nedrept să-i purtăm pică lui Picabia pentru stângăciile lui Breton. Nu-l putem considera doar în această lumină, chiar dacă, așa cum s-a întâmplat cu perioada metafizică a lui Chirico, epoca lui mecanică ignoră problemele picturii; opera sa nu se oprește aici. Dacă ne gândim în schimb la Dali, tovarăș de drum al suprarealismului de pe la finele anilor 1920 până pe la mijlocul anilor 1930, se pare, totuși, că el a atins apogeul în anii aceștia, și că pofta lui de măririi - și de dolari - l-a condus mai apoi spre o producție de serie. Un tablou de Dali e ușor de recunoscut mai cu seamă prin elementele manieriste combinate cu unele descoperiri suprarealiste: de-o parte, jocul de-a perspectiva, deformarea figurilor, contururile decupate; de cealaltă, statuile și arcadele în genul lui Chirico, efectele de colaj ale lui Ernst, linia de orizont a lui Tanguy. Imaginația, regină peste detalii, dictează etalarea, aplatizarea, scurgerea formelor, Dali completând-o cu o execuție extrem de minuțioasă. Tehnica «paranoiei critice» care-i aparține - «metodă spontană a cunoașterii iraționale axate pe asocierea interpretativ-critică a fenomenelor delirante» - este legată de cultul suprarealist al automatismului.

Dali a fost pictorul cel mai dotat din grupul suprarealist: a știut să concilieze automatismul cu interpretarea. Curând însă

tablourile sale aveau să multiplice stereotipele autoreferențiale, iar în 1935 artistul avea să se despartă de grup, din rațiuni politice: pe de-o parte prietenii sale de extremă dreaptă, antifascismul nesigur, admirația pentru Hitler - și pe de alta, cele estetice - gustul pentru Meissonier și academism, perfecționismul arhaizant, întoarcerea la finit și finisare migăloasă. În perioadele următoare ale carierei sale, «mistice» și «nucleare», care i-au adus un imens succes în Statele Unite, Dali s-a reîntors de-a binelea la convențional.

Cei doi artiști care par însă să reprezinte la superlativ contradicția estetică a suprarealismului, cultul pentru straniețate sfârșind în academismul reprezentării imaginarului, sunt pictorii belgieni Magritte și Delvaux, care s-au alăturat suprarealismului la sfârșitul anilor 1920 și respectiv al anilor 1930. Opera lui Magritte este conceptuală de la bun început: desene însoțite de legende, axate pe noțiunea de reprezentare. În cel mai celebru dintre tablourile sale, *Trădarea imaginilor* (1928-1929), desenul reprezintă o pipă sub care stă scris: «Aceasta nu este o pipă.» Deosebirea dintre obiectul real și obiectul reprezentat, introdusă în tablou, a suscitat interesul filosofilor, ca de pildă Michel Foucault; pictura de acest gen nu este în definitiv decât o ilustrare a problemelor lingvistice și filosofice, iar prin latura ei finită, plină de acuratețe, anticipează banda desenată și arta pop. Fascinația pe care o exercită opera lui Magritte este legată de reproducerea unor obiecte obișnuite, pe care cuvântul le dezrădăcinează. Unde e automatismul? Nu există pictură mai conștientă. Dacă imaginea suprarealistă, așa cum o definea Breton citându-l pe Reverdy - «Cu cât raporturile dintre cele două realități alăturate vor fi mai îndepărtate și mai exacte, cu atât imaginea va fi mai puternică» -,

exprimă juxtapunerea, șocul suprapunerii unor realități străine una de alta : «mașina de cusut și o umbrelă pe masa de operație», efectul acesta de surpriză e prezent și la Magritte, în *Violul* (1934) de exemplu, în care pe un chip de femeie, sânii înlocuiesc ochii, buricul nasul, sexul gura. O altă pânză cunoscută, *Mișcarea perpetuă*, tot din 1934, în care un bărbat, care ridică o halteră, are capul în forma unei sfere de haltere, pune în mod elocvent problema raportului dintre lume și reprezentarea ei. Ca și în *Condiția umană*, din același an : un tablou pus pe un șevalet, în fața unei ferestre deschise spre un peisaj, în care tabloul coincide cu exactitate cu peisajul real. Pentru cel care privește efectul e tulburător. De fapt, avem de-a face cu un artificiu pe care artistul l-a repetat la infinit. Magritte este un intelectual, opera lui e lipsită de spontaneitate și totuși stăruie în ea o anume naivitate, ca și cum pictorul ar descoperi pe loc ceea ce e reprezentat în ea. Dar așa cum poezia suprarealistă eșuează repede într-o seamă de stereotipe, pictura onirică a lui Chirico, Dali ori Magritte, își va întâlni degrabă propriile ei locuri comune furnizând viniete pentru societatea de consum.

Delvaux, care a pictat aceeași și aceeași femeie, cu un penel delicat, ilustrează cel mai bine destinul suprarealismului în pictură, ce pare să fi fost acela al unei întâlniri cu simbolismul. Între Delvaux și elvețianul Arnold Böcklin, pictor simbolist, îți e cu neputință să percepi, de fapt, ruptura exacerbată dintre modernism și avangardă pe care o postulează Bürger. Aceleași femei transformate în arbori, aceleași spații arhitectonice pustii. Nu e mai puțin adevărat că Breton l-a admirat întotdeauna pe Gustave Moreau, pe care-l cita în *Manifest* printre precursorii suprarealismului, iar astăzi ești mai curând tentat să subliniezi afinitățile dintre decadentism și suprarealism, decât banala revoluție suprarealistă.

Aș putea fi acuzat, în cele de mai sus, de parțialitate și luat în răspăr : dacă nu-mi place pictura mimetică a fantasticului, așa cum lui Breton nu-i plăcea Cézanne, din rațiuni cu totul personale, nu e un motiv să o vorbesc de rău, sau e un motiv necinstit. Pictura suprarealistă trebuie însă evaluată în funcție de proiectul novator, reafirmat constant de Breton, în funcție de doctrina avangardistă a suprarealismului. Pe de altă parte, departe de mine gândul de a-i fi judecat pe toți pictorii suprarealiști ; i-am menționat doar pe aceia a căror artă a luat calea stereotipului în ciuda discursului avangardist ori poate tocmai datorită lui. La ceilalți poți întâlni, de fapt, interogația asupra realității picturii și nu o reiterare de simulacre, și le poți recunoaște influența determinantă în istoria picturii : Arp, Ernst, Giacometti, Miró, Tanguy și alții. Să-l luăm, de pildă, pe André Masson, cel care a dat, prin 1925, cea mai fericită expresie desenului automat. Toate operele lui din acea vreme par să fie trasate dintr-o singură linie rătăcitoare, încâlcită, figurând arabescuri, sugerând imagini pierdute în împletituri. Pânzele lui Masson sunt totuși cubiste, până la ineditele tablouri de nisip din 1927, în care jocul hazardului anticipează acea *action painting* a americanilor de după război. Masson o va rupe cu suprarealismul în 1929, dar modul său de a picta spasmul, sfâșierea, agresiunea, e foarte departe de academismul fantastic care va duce la arta pop. Cât despre arta lui Marcel Duchamp, despre care nu am vorbit încă, și care a fost unul dintre cei maieminenți artiști suprarealiști, ea nu se poate înscrie în cele două tendințe divergente ale picturii suprarealiste descrise aici, tendințe care vestesc, cum spuneam, expresionismul abstract și arta pop. «Privitorii sunt cei care fac tabloul», afirma el.



Masson, *Bătălie de pești*,
Museum of Modern Art, New York.